Black Pantone 137 U

TRIBUNA

82

1,5 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 1-15 februarie 2006

Pliscti seala...

Cătălin Vasile Bobb | Aurel Bumbaş-Vorobiov | Silviu-Lucian Maier | Oana Pughineanu

Bienala de la Veneţia - pavilionul australian

Ion Simuț
Laszlo Alexandru
În dezbatere:
Literatura română contemporană

Mircea Muthu
Orizonturi sud-est europene

Jean Loun d'Autrecourt
Figurile filosofului

ilustrația numărului
Bienala de la Veneția 2005

Black Pantone 137 U

Black Pantone 253 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheț
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guță

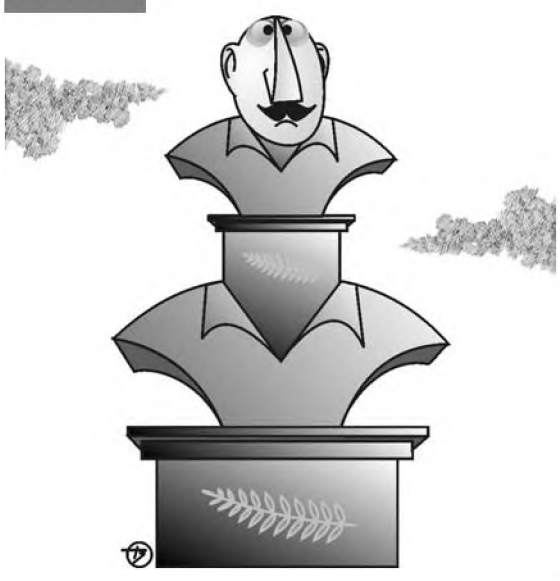
Colaționare şi supervizare:
Amalia Lumei
Camelia Manasia

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



simpozion

Literatura germană regională

Marianne Csakli

Tendințele ce se conturează astăzi în cercetarea literaturii pe criterii regionale resping unitatea formală – care a fost favorizată la canonizarea textelor până acum – şi încurajează descoperirea mai multor factori ce au influențat procesul creator şi rezultatul literar al acestuia. În această lumină, literaturile regionale germane din Transilvania, Banat, Bucovina şi din alte regiuni pot fi interpretate urmând o cale opusă celei de până acum, cea a subsumării lor unei literaturi „mari" (aceea germană). Stabilirea unor coordonate (textul şi premisele sale – geografice, istorice, politice) intră pe planul secund al interpretării. În prim-plan pătrunde relevarea unui aspect reprezentativ al textelor germane într-un mediu lingvistic diferit. Acest mod de a „citi" deschide noi căi de acces metodologic.

Perceperea literaturii scrise în germană în Europa centrală de sud-est a trecut printr-o schimbare concretă în ultimii ani. Se descoperă o multitudine de nume şi texte redate într-o varietate de neconfundat – etnii, mentalități, culturi şi idiomuri. În diferite universități române, germane, maghiare, austriece, croate, slovene şi ucrainene se țin cursuri ce se rotesc în jurul acestei culturi a minorităților (scriitori, opere, aspecte problematice, periodizări literare). Operele germane din România au fost receptate ulterior şi în Germania, în special în anii 1980. Autorii au reuşit să atragă atenția asupra punctelor lor de plecare, asupra unei insule lingvistice în decădere, asupra fenomenului de dictatură, cenzură şi pogrom.

Catedra RFG pentru literatura germană din Europa centrală de sud-est a Universității „Babeş-Bolyai" – reprezentată de András Balogh, Institutul pentru cultură şi istorie germană din Europa de sud-est, asociat Universității „Ludwig Maximilian" din München – din partea căruia au participat Peter Motzan şi Stefan Sienerth, au organizat toamna trecută simpozionul internațional *Receptarea literaturii germane în Europa centrală de sud-est – o schimbare de paradigmă?*

Invitați din Germania, Ungaria, Slovenia şi România au prezentat reflecții asupra metodelor de interpretare şi studii de caz. În acest cadru s-a vorbit despre hibriditate – fenomen de combinare a literaturii regionale germane cu cea germană propriu-zisă; localizare – fixarea culturii, regiunii, sentimentelor în peisajul textelor; studii post-coloniale – distanțare de obiect din motive social-politice pentru o critică obiectivă şi deconstructivistă. *Hibriditate – metisaj – creolitate. Utilizarea conceptelor actuale de identitate şi cultură în studierea literaturilor minorităților,* titlul unui referat (Helga Mitterbauer) central al simpozionului, a dorit determinarea procentajului de influență a prezenței trendului literar şi geografic în stabilirea identității, aşa cum rezultă din textele literare ale minorităților germane. Lucrări ca *"Provincie" – "peisaj". Schițe teritoriale în poetica şi poezia lui Paul Celan, Efectul culturii germane asupra lui Theodor Herzl, Lectura textelor eseistice ale lui Hans Bergel ca fenomen intercultural, Negarea şi sinuozitatea sensului în textele lui Oskar Pastior* au exemplificat tema întrunirii.

Paul Celan a ocupat un loc important, fiind amintit des în referatele participanților la conferință. Textele lui şi cele ale autoarei Rose Ausländer au îndreptat privirile spre Bucovina ca loc magic al poeziei, dar şi ca peisaj cultural distrus de vicisitudini istorice. Paul Celan dezvoltă o re-teritorializare lirică a regiunii din care provine. Amintirea locului de proveniență devine în poeziile lui un spațiu real, conturat de dorința de a găsi o exprimare ideală sentimentelor provocate de moartea mamei.

Spectrul de teme a fost însă mai larg – o gamă complexă de modalități de interpretare a restrâns teritoriul problematic între apropiere şi depărtare, personal şi străin, identitate şi alteritate.

Fenomenul care a ocazionat acest simpozion a fost schimbarea de percepție, integrarea parțială în orizontul de interese al reflecției literare şi preluarea literaturii germane regionale ca obiect de studiu al germanisticii, mai ales al celei din afara Germaniei. Obiectivele stabilite, bilanțul rezultatelor cercetărilor, dezbaterea noilor metode ale ştiinței literaturii au fost atinse. În discuția din finalul conferinței a avut loc un schimb de informații între catedrele de germanistică şi instituțiile ştiințifice din domeniu. Asemenea conferințe stabilesc statutul cercetării şi importanța literaturii germane regionale în respectivele provincii dar mai ales în Germania, unde a fost transferată o mare parte a cititorilor țintă. Reuşita întrunirilor pe această temă dictează evoluția receptării şi acceptării literaturilor regionale şi fundalul geografic, istoric şi multicultural din care acestea provin.

Radio România Cultural

În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitați la
Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

2

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Plictiseala ca ironie
Socrate și Emma Bovary

Oana Pughineanu

Nu voi vorbi acum despre ruşinea de a fi (a te arăta) plictisit. Nu voi vorbi nici despre aerele multor intelectuali care te privesc cu suspiciune când te jeluieşti de plictiseală. Nu voi vorbi nici despre cei ce se plictisesc pentru că nu au nimic de făcut. Nu voi vorbi nici de plictiseală ca boală, ci ca ultim mod de a instaura o autonomie deznădăjduită. De aceea, mă voi referi exclusiv la cei ce se plictisesc *în timp ce fac ceea ce e de făcut*, categorie în care intră o paletă largă de acțiuni, de la cele izvorâte din datoria kantiană, până la banalitatea celor cotidiene. Desigur, datoria omului postmodern este de a fi cât mai cotidian cu putință. Bovarismul nu mai are un (singur) gen şi îşi mută activitatea fantasmatică de pe subiect, pe obiect (marfă). Ironia s-a acomodat şi ea acestei schimbări: nu mai este apanajul unui subiect ce ia în derâdere obiectele, ci e al unui *sistem* de obiecte ce zădărniceşte eficiența oricărei ironii, mai puțin a uneia, ultim bastion rezistent oricăror ademeniri: Plictiseala! Nu rezistența la un obiect sau altul e semnificativă, ci respingerea prin indiferență a tuturora. Asta nu înseamnă că plictisitul e un anahoret. Din contră. Pus în fața miilor de chimicale frumos ambalate şi colorate dintr-un supermarket, el nu le va respinge pe toate (şi chiar dacă ar face-o n-ar avea importanță), ci va alege aleatoriu un produs sau altul. Ironia identică cu plictiseala îi livrează apriori cunoaşterea faptului că-i „tot aia". Alegerea în sine e indiferentă. Numai entuziaştii pot face diferența între Fanta şi Cola. Plictiseala este ultima formă de ironie, "funcțională", tocmai prin ineficiența ei. Plictisitul postmodern nu e plictisit de ceva anume, iar un program-manifest care să-i denunțe-expună plictiseala ar fi absolut inutil. Plictiseala e ultima formă de critică (non-critică), despuiată de iluzia vreunui sens. „Aristocrația" ei constă în faptul că se face pe tăcute, fără talk-showuri, fără funcții, fără alt act decât acela de a respira. Plictiseala denunță „pentru că"-ul burghez, viitorul comunist, prezentul postmodern. Nu mai e ironia socratică, care miza pe detaşare, şi nici cea modernă care avea ca rezultat un proces de gonflare a eului, ci e una care are la bază, ca motor, respingerea/rezistența (o respingere cuibărită în orice alegere). Nu interesează prezența sau absența eului. Sunt la fel de chestionabile, adică la fel de plictisitoare. Mesajul se reduce la transmiterea lui, alegerea constă în a consimți în privința unui anumit şir de cuvinte, culori, logouri... iar în era distracției cuvintele devin „impresioniste". Nu înseamnă ceva anume, dar au aerul că...

Dar până aici, cuplul ironie-plictiseală a trecut prin câteva aventuri. Ca într-o poveste romantică, inițial primul termen l-a respins pe celălalt, iar după o scurtă hârjoană dialectică, al doilea l-a sufocat pe primul. Tocmai de aceea, nu voi alege o cronologie a acestei întâmplări, ci o perspectivă complementar-simetrică (în timp şi în cele două mari tipuri de discursuri occidentale: filozofia şi literatura).

În Grecia antică primul termen îl copleşea pe celălalt. Socrate, Platon şi chiar Aristotel n-au făcut decât să continue lupta cu vizibilul pe care au început-o cei de dinaintea lor. Filosoful s-a remarcat, în ciuda a ceea ce susține mai târziu cu vocea lui Descartes, prin contestarea evidențelor. Exemplul lui Zenon mi se pare unul dintre cele mai concludente. De la contestarea mişcării, până la a susține că adevărate sunt doar cele ce nu ființează, nu mai era decât un pas. Acest prim bovarism a fost teoretizat de Platon, după ce Socrate a subtilizat lupta cu vizibilul, aducând-o în planul naturii omeneşti. Țin să specific că *personajul* Socrate la care mă refer în acest text nu e atât cel platonizat (deşi, e de neocolit), cât cel xenofontic şi, mai ales, cel trecut prin acidițăile nietzscheene.

În ciuda tuturor evidențelor, Socrate şi Emma Bovary au acelaşi crez: nu-i nimic de aflat în *aici* şi *acum*, adevărata viață e în altă parte şi nu e de văzut decât cu ochii minții. Diferența între cei doi constă în practicarea erotismului. Socrate, ca iubitor de înțelepciune, parcurge drumul începând de la aparențe, doxa (păreri despre aparențe, care deşi nu pot fi adevărate, pot fi veridice, verosimile) spre ideal, iar Emma Bovary, senzitiva, parcurge drumul invers, de la ideal/iluzie la doxa şi înapoi. Trebuie să recunoaştem, ironic, că drumul Emmei Bovary are „avantajul" de a fi mai scurt. Socrate ne învață că nu merită să ne trăim viața în iluzii, iar Emma Bovary ne arată ca viața nu există în afara iluziilor. Socrate tulbură obişnuințele şi convențiile (în special cele legate de zeii care prea se „fâțâiau de acolo-colo"), instituind cea mai mare convenție dintre toate, Rațiunea şi alaiul ei de concepte: un Yonville[1] despre care tot ce se poate spune e că în el „nu s-a schimbat într-adevăr nimic". Există totuşi un „mai sus": filosoful speră să-l atingă prin contemplație (un tip special de dublă-iluzie prin care lumea nu numai că ar avea un înțeles ultim, dar acesta va fi şi relevat). Emma Bovary visează şi ea la o „întindere nemărginită, a cărei contemplare îți înalță sufletul şi te face să te gândeşti la infinit, la ideal", căci sunt de-a dreptul de nesuportat „eroii banali şi sentimentele cumpătate, cum se găsesc în viață". Cumpătare! Iată un cuvânt atât de drag lui Socrate. Dar e ironic, chiar şi în privința lui. Străinul atenian, impresionat de urâțenia lui (o ironie pe care Cosmosul a făcut-o pe seama lui Socrate), îi spune că într-însul se ascund toate viciile şi poftele. Socrate răspunde: „Mă cunoaşteți, domnul meu, dar am ajuns să mi le stăpânesc". Nici vorbă de eradicarea lor, Socrate e specialist doar într-o autogospodărire a eului, şi se cunoaşte că principiul gospodăriei e cel al *reciclării* oricărui nimic. Rahatul e de fapt bălegar. Emma priveşte, şi aici, din perspectiva inversă: *risipa* e forma de a lupta cu eterna reîntoarcere a banalității. Eşarfe, cadouri costisitoare, pieptănături noi..., totul pentru a sta „cu obloanele închise şi dichisită astfel, [...] întinsă pe canapea, cu o carte în mână". Socrate e convins că „fericirea înseamnă să nu ai nevoie de nimic", iar Emma e convinsă că fericirea se întreține într-un vortex consumator de nimicuri. În ciuda faptului că filosoful vede lumea ca o adunătură de nimicuri, nu se îndură să vorbească de Nimicul în sine. Ar fi prea ironic să existe! Ironic, mai ales că Ideea de Nimic te-ar orbi la fel ca Soarele Adevărului pe cei ce ies din peşteră! Socrate nu se luptă cu Nimicul, ci îi întoarce spatele. Emma trăieşte în intimitate cu nimicurile, iar plictiseala va dezvălui că între ele şi Ideea de Nimic nu există nici diferență, nici distanță. Nimicul e fondul, nimicul e forma, iar Flaubert scrie o „carte despre nimic", tocmai pentru că descoperă această redundanță universalizată. Absolutul nimicului şi nimicul absolut. Nu poți ieşi din cercul acesta vicios decât intrând, decât făcându-te mai (de) nimic decât eşti. Un dialog (ca „variantă în luptele între bărbații tineri şi adolescenți. Socrate a fost şi un mare senzual."[2]) sau un amant în plus... o cupă de cucută sau una de arsenic...

Pe când Socrate e doar ironic (practicând o ironie euristică, nici pe departe una nihilistă), Emma e disperată de-atâta plictiseală. Socrate e convins că înşelăciunea ține doar de lumea aparențelor, dar Emma descoperă înşelăciunea peste tot: „cunoştea acum cât de mici sunt pasiunile pe care arta le exagera", iar când murmura către „Domnul aceleaşi cuvinte dulci pe care altă dată le murmura iubitului ei [...] o făcea pentru ca astfel să trezească în ea credința; dar din ceruri nu cobora nici o desfătare, şi se ridica, cu trupul ostenit, cu sentimentul nedesluşit al unei nemăsurate înşelăciuni". În timp ce pentru Socrate, nimeni nu greşeşte de bună-voie, pentru Emma greşeala e unica sursă de vitalitate. Socrate încalcă legea ironizând-o, iar Emma o ironizează încălcând-o. Ironia îşi începe mariajul cu plictiseala. De la obsesia ordonării-încadrării se trece la plictiseala de a cădea mereu într-un cadru. Soție sau amantă, iluziile se spulberă la fel şi tocmai această înşelăciune e eterna reîntoarcere a aceluiaşi.

(Continuare în pagina 17)

„- Vai ce stambă drăguță! exclamă «doamna plăcută în toate privințele» uitându-se la rochia «doamnei pur şi simplu plăcute».
- Da, tare drăguță! Totuşi Praskovia Feodorovna e de părere că ar fi fost şi mai frumoasă dacă pătrățelele erau mai mici şi dacă picățelele ar fi fost nu cafenii, ci albastre. Soră-sa a primit o stofă atât de încântătoare, că nici nu putea fi descrisă. Fă-ți idee: nişte dungulițe înguste, înguste, atât de înguste, cât mintea omenească abia poate să-şi închipuie, pe un fond albastru deschis şi, din două în două dungi, ochi şi lăbuțe, ochi şi lăbuțe... Într-un cuvânt, o splendoare! Aş putea spune categoric că nu s-a mai văzut aşa ceva pe lume."

„- Dați-mi voie să vă rog să luați loc pe fotoliul de acolo, spuse Manilov. O să stați mai comod.
- Dați-mi voie să stau pe scaun.
- Dați-mi voie să nu vă dau voie, se împotrivi Manilov, zâmbind. Fotoliul e anume pentru musafiri. Vă place, nu vă place, trebuie să stați în el."

(N. V. Gogol, *Suflete moarte*)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

O tipologie empatică a jurnalului autobiografic

Grațian Cormoș

LIANA COZEA
Confesiuni ale eului feminin
Piteşti, Editura Paralela 45, 2005

La scurtă vreme după ce un alt reputat critic şi eseist orădean, Ion Simuț, decretase "reabilitarea ficțiunii" ca o consecință a pierderii interesului cititorilor români pentru lucrările de memorialistică, iată că Liana Cozea dă la iveală un volum de comentarii şi însemnări pe marginea diaristicii contemporane, încercând, parcă, să demonstreze că nu există o miză reală a luptei pentru audiență, că ambele genuri de scriitură pot coexista paşnic.

Volumul este structurat sub forma a cinci studii în care autoarea încearcă să etaleze diversitatea tipologică a jurnalului autobiografic din spațiul românesc, pentru a o restrânge apoi la unitate. De fapt, scriind această carte, Liana Cozea nu are pretenția de exhaustivitate, ci cochetează cu ideea unui al doilea volum, axat în exclusivitate pe jurnalul care reflectă perioada postdecembristă, volum care ar urma să aducă şi articularea unor concluzii pertinente.

Jurnalele selectate pentru a fi supuse analizei acoperă o parte semnificativă a secolului XX, începând cu perioada celui de-al Doilea Război Mondial (Jeni Acterian), traversând perioada comunistă (detenția Oanei Orlea şi a Lenei Constante, persecuția Soranei Gurian şi exilul Monicăi Lovinescu) şi încheind cu mărturiile Tiei Şerbănescu finalizate cu puțin timp înainte de Revoluția din decembrie '89.

Cum se justifică predilecția Lianei Cozea pentru jurnalele intime feminee? De ce nu întâlnim în volumul de față şi confesiuni ale eului masculin? Nu e în joc nici o discriminare sau poate doar una latentă, justificabilă, ce ține de structura intimă a autoarei: "Am acordat atenție numai Doamnelor nu dintr-un spirit polemic şi nici mânată de intenții subversive. Am crezut şi cred, într-un final, că le pot cuprinde într-o posibilă paradigmă, chiar «relativă şi vulnerabilă»". (p.8)

Reformulând, aşadar întrebarea inițială a cititorului trebuie să devină: Ce au în comun jurnalele intime cuprinse de Liana Cozea într-o *posibilă paradigmă*? Cheia de lectură care explică unitatea eterogenului din volum este că toate scrierile memorialistice analizate aici aparțin unor personaje marcate profund de schimbările social-politice ale istoriei noastre recente. Secvențele lor autobiografice nu reflectă doar intimitatea lor individuală, ci şi raportul pe care diaristele îl stabilesc cu timpul istoric, cu o realitate transcendentală care şi-a lăsat amprenta asupra caracterului lor, modelându-le evoluția spirituală.

Dar ceea ce rămâne şi mai reprezentativ pentru tipologia diaristelor este supraviețuirea lor "narativă" într-o împărăție a Cezarului ostilă imaginației: Jeni Acterian îşi expune frustrarea şi dezamăgirea provocate de război, Oana Orlea şi Lena Constante refuză – prin scris – deperso-nalizarea impusă de regimul concentraționar, Monica Lovinescu denunță neajunsurile exilului şi trăieşte cu amintirea mamei sale rămase la discreția Securității etc. Diaristele examinate de Liana Cozea sunt veritabile eroine ale neputinței, figuri aproape tragice, defulate în scris ca ultimă şansă de demascare a cotidianului insuportabil. Sinceritatea totală şi refuzul oricărui compromis le caracterizează.

Analiza Lianei Cozea se realizează pe mai multe paliere. Cercetătoarea inventariază de la contextul istoric al evenimentelor şi varietatea tematică şi stilistică, la reprezentarea şi evaluarea de sine proprie fiecărei memorialiste. Ea identifică egotismul ca elementul ce subzistă în general – cu excepția lui Jeni Acterian – în procesul de redactare a jurnalelor autobiografice. Egotism dublat sau, poate, chiar generat de condiția de însingurat, ce le marchează, chiar dacă numai temporar, pe diaristele în cauză, care trăiesc sub necesitatea impulsului mărturisitor.

O ultimă constatare: probabil, stimulată de subiectul exegezei sale, Liana Cozea ajunge să redacteze propriile ei pagini de jurnal intim – puține la număr – atunci când, în deschidere la memorialistica de detenție a Oanei Orlea şi a Lenei Constante, evocă secvențe ale copilăriei sale din anii '50. Legat de acest studiu (*O terapie prin cuvinte*) am o nemulțumire: autoarea ar fi trebuit să indice între paranteze, pentru acuratețe, numărul paginilor de unde au fost excerptate citatele.

Chiar dacă literatura non-ficțională a cam pierdut teren la noi – după cum o dovedesc statisticile editoriale – rămân de o actualitate indispensabilă exegezele pertinente, care să structureze – aşa cum reuşeşte Liana Cozea în volumul de față – multitudinea de situații particulare prin tipologizări concrete, adecvate şi, de ce nu, empatice. Nu ne rămâne decât să aşteptăm cu interes posibilul volum al doilea al *Confesiunilor*. ■

Steagul alb al zilei peste mesteceni măcelăriți

Alexandru Jurcan

FLORIAN STANCIU
Levitații. alte zboruri
Bucureşti, Ed. Eminescu, 2004

Nu cred nici o clipă că Florian Stanciu ar aborda un „limbaj vag criptic", nici nu remarc „pelicula de ermetism", ori „diminuarea accesului cititorului la text". Am citat din cronica lui Doru Timofte din „Cafeneaua literară", august, 2005, p. 17, cu tot respectul declarat pentru calitatea demersului critic, pentru demonstația lui Doru Timofte vis-à-vis de valoarea incontestabilă a poemelor lui Florian Stanciu. Criticul Alex. Ştefănescu remarca fără ocol „claritatea" poeziilor. Tocmai gândul acesta i l-am mărturisit (telefonic) autorului, pe care nu l-am cunoscut niciodată, dar care mi-a trimis două cărți şi invitația de a colabora la revista „Cafeneaua literară" (din Piteşti).

Uneori ajunge un singur vers ca să te pierzi într-un halou de semnificații şi să subliniezi fără dubii valoarea unui poet. Pentru mine acest vers este „o pecingine fără leac mânca lumina zilei". Atât şi nimic mai mult, chiar dacă mă îmboldesc şi „zorile despletesc spre zenit steagul alb al zilei", „lumina burează", „bătaia de gong a "umbrei soseşte trezirea" etc. De fapt, ce doreşte să afle cititorul unor cronici de carte? O catalogare, înregimentare a autorului? Chei de lectură? Despicarea metaforizărilor? Credem că, în primul rând, calea spre vocea auctorială, imboldul spre lectura poemelor. Mai are criticul puterea de a asigura demarajul cititorilor, ori se epuizează în al său „one man show"?

Florian Stanciu trudeşte întru osmoza cuvintelor, intră în tenebre şi revigorează demersul poetic, „la pragul lănțucului meu de litere silabe cuvinte". Conştient de efemer, de „mâna de semne în care țiuie pustia", poetul nu abdică din „pustia atâtor ceruri ce nu se mai sfârşesc". Vizitele inoportune vin din partea cuvintelor ce răsar haotic, debusolate, de unde „bolțile te ning cu pulberi aprinse şi geruri". Ce face poetul? „Îmi iau cu binişorul musafirii liniştiți-vă zic". Încărcătura ludică se însoțeşte cu singurătatea din „panoplia frunzişului". Astfel se adună cuvintele, cu parcimonie, ca să definească alteritatea lumii. De la ludic la ton oracular, apoi la limbaj desolemnizat şi tot la „opera aperta" se ajunge. Puterea cuvintelor adunate duce la interiorizare, la labirintul de oglinzi borgesiene. Cuvintele „îndelung şi tremurat scrijelite în chenarul foii" se îngemănează cu zorile. Deodată, un pom „te prinse scurt de braț întrebându-te cine eşti". Cine eşti, Florian Stanciu? Cuvântul ți s-a „înşurubat în nodul din gât?" Intri într-o călătorie poetică reflexivă, inefabilă, sub carapacea nopții. În casa părăsită palpită „huietul zilelor, nopților câte au bătut-o razbătut-o în ea zidindu-se". Ce e de făcut? Să uiți „orbite ferestre" şi să priveşti copilul (tarkovskian!!) ce aleargă rostindu-şi bucuria la vederea zăpezilor.

Poetul alege plimbarea la „hotarul dintre tărâmuri/ sorbiți de-acele nemargini şi de muzici solare/ orbiți". Mai apoi şirurile cărții „se rotunjesc în silabe, se pecetluiesc în cuvinte" şi – culmea! – poetul vrea „să fii martor la un happy-end. Exact! Florian Stanciu e un poet autentic, care transformă ritualul iubirii într-un vârtej aluvionar, imagistic întru „ardere şi nuntire". După care urmează un gest abdicativ, în care luciditatea opinează că toți ce „mai îndrăgiți de tine/ seamă iei că te uită cei dintâi". Deodată se întrezăreşte „argintăria unor margini de lume", pe o „lunecare de drum". Casa dintâi e părăsită. Ziua „clopot scund pe-o zare părăsită". Acolo pirul „urzeşte covoare pentru tălpile nimănui".

Florian Stanciu nu doreşte să convingă pe nimeni, însă rămâne veşnic cantonat în zona poeziei adevărate, recăzând lângă „străjile tale, plopii răzemați în săbii în ei înşişi". Undeva „aşteaptă o cărăruie – nedesluşită încă ghicită totuşi". Sperăm că toate versurile citate au construit concluzia că Florian Stanciu este un poet memorabil. ■

4 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Exerciții ale autenticității

Ioana Cistelecan

DAN SOCIU
Cîntece eXcesive
București, Ed. Cartea Românească, 2005

Congener al lui Claudiu Komartin, defulînd o sensibilitate absconsă, disimulată şi camuflată îndărătul exerciţiilor de exorcizare a crizei sinelui, Dan Sociu, cu al treilea său volum de poezie, *Cîntece eXcesive*, subscrie mecanismului autentificării propriului biografism angoasa(n)t; cum era şi firesc să se întîmple, a suscitat atenția criticii literare încă de la debut, voci prestigioase precum Octavian Soviany acordîndu-i girul axiologic şi desemnîndu-l drept „un autenticist capabil să scrie *cu sînge*".

Ni se revelează, fără voia poetului, un Dan Sociu – *master of puppets* – jonglînd cu întreg arsenalul „tehnicist" textual, oscilînd alunecos între neutralitate pozată şi asumare, implicare crizistă. Poemul său ba curge, ba se frînge, punctînd *imago*-uri sintetice, cvasi-inspirate, însă debordînd vitalitate în forță; sacadat sau fracturat, practicînd clasica topică inversă, jocul oximoronic sau paradoxul, textul se încropeşte avînd ca *incipit* cotidianul banalizat: *„m-a întrebat dacă nu-mi pare rău c-am vîndut apartamentuı/ după douăzeci de anı/ la ieşirea din adolescență/practic acolo a murit tata/ nu ştiu i-am răspuns"; „felu' unu felu' doı/ transport/ invitațiı/ eu aduc canabisu' ıı/ şoptesc mihaeleı/puştani"; „cînd zîmbeştɛ/e o bătrînă/ care flirtează/ cu poştaşuı/ în ziua de pensie!"; „pentru totdeauna - / un omuleț singur,/ într-un singur cap"*. Se atacă frustrările, prezervîndu-se oarecum o cronologie intrinsecă a parcursului biografic, mizîndu-se ca artefact pe ludismul similarităților puțin probabile, pe departajarea realului imediat, pustiit de sens, de realul fascinant, mediatic, algoritm ce înregistrează fără echivoc intruziunea cotidianului problematizant, amendîndu-se compromisul, rutinarea, convențiile – tot arsenalul stigmatelor ce ucid pasiunea *(„am dat prima şpagă.// Tu cît ai dat,/ l-am întrebat pe Ianuş/ după ce a născut Domnica"; „În timp ce mă cert/ cu o proastă de funcționară,/ revoluția rave se naşte şi moarɛ/ undeva departe de mine.// (...) Nu-mi pasă de cultura ravɛ/ dar mi-e ciudă./ Miha m-a trimis să votez pentru că,/ zicea ea,/ primarul s-ar putea să-mi numere ştampilelɛ/ de pe buletin/ la următoarea audiență"; „În timp ce mă cert/ cu o proastă de funcționară - /încerc să mă gîndesc la altceva:/ încerc să mă gîndesc la robotelui/ pe care l-au trimis americanii/ să se tîrască pe Marte"*). Subterfugiile auctoriale vis-à-vis de forma golită de fond şi propriile-i chei de evadare din prizonieratul mental al acestui spațiu al conformismului tabuizat retrograd respiră într-un contrapunct al definirii autorului; balansîndu-se cotropitor între real şi nostalgic, picantizat pe ici – pe colo cu o dîră de umor, oscilația într-ale afectelor se extinde pseudo-amenințător şi vizează aceeaşi țintă inerentă a autentificării („şi nu pare a anunța deloc o zi bună,/ (...)/ dimineața în care, privind înapoi din greşeală/ îți descoperi în excremente bețe de chibrit arse - // *şi ce frumos te rugai cînd erai mic, Dutule,/ cu coatele pe marginea pătutului,/ cu funduletul în sus*"; „14:30, fiica mea doarme./ Fetițele care i-au fabricat pijamalele/ sforăie uşor/ la celălalt capăt al lumii"). Instaurarea depărtării şi inconfortului înlăuntrul relației altădată utopic completă, desăvîrşită nu se cronicizează într-o vînătoare a culpei mai mult sau mai puțin arhetipale, ci într-o scanare a noii ipostaze existențiale de pe poziții deliberat reticente şi vădit impuse unei refulate neutralități. Cultul obsesiv al *picioarelor* diversifică registrul cînd disimulat senzual, cînd grotesc, transpunîndu-le într-un soi de *zona 0*, organe prime şi primare ale percepției şi ale sensibilității răsturnate liric, valorizate ca fixație emblematică perplexă în pluralitatea-i: *„Diseară voi dormi, rupt,/ cu picioarele umflatɛ/ în mıjlocul ştirilor"; „Am rezistat o noapte întreagă/ printre picioarele bărbaților ascultîndu-le poveştile din armată"; „lumina lanternelor tăia picioarele eı/ grosolane în uriaşii pantaloni de trening/ ai lui socru-miu, şi cu adevărat picioarele ei coborau,/ ca-n pildele lui Solomon,/ direct pînă-n moarte"; „Aşteaptă privind tulbure peste pahare - /picioarele ei sînt grosolane,/ bătrîne, strînse în ciorapi găuriți"*.

O dată cu ciclul *Cu gura uscată de ură*, tonalitatea şi ritmul se ascut, se agresivizează rapid, discursul auctorial plonjează în negativ, proiecția volitivă fiind sortită eşecului, hăului negației; simțurile se acutizează, olfactivul – în speță – e intenționat şi susținut inoportunat, cotidianul fluidizîndu-se într-un joc al conotațiilor pozitive şi negative ce inundă *imago*-urile, proliferînd golul dindărătul preaplinului fără fond: *„te văd cum te ducı/ cu soarele-n stomac/ prinsă-ntre maşinı/în mıjlocul străzii/ca-n mıjlocul iaduluı/ simți gura mea/ cum te sufocă"; „frica gîlgîie-n noı/ toată noaptea au zbierat lîngă o gară/(...) după fiecare anunț tresărim/ ne pocnim cu coatele-n față/ lîngă tine mă simt/tot timpul ca un jeg şi /rasă-n cap"; „nu ne putem arunca pe spatɛ/ în iarbă/ în bucătăriɛ/ne tremură/ mîinilɛ/nu putem duce la gură în dormitoı/nu eşti niciodată sub pături"; „aş vrea să-ți pot vorbı/ cu blîndețɛ/ (...)/şi viața noastră ar fi curată/ca un cuțit de măcelăriɛ/proaspăt şters"; „şi hîrtiile melɛ/ put a varză stricată/hîrtiile mele put/ca bolile tale femeieşti"; „Apă, apă peste tot, şi nici un strop de băut,/50 de posturi TV, şi nimic de văzut"*. Sinceritatea definirii proprii se abrutizează, finalizîndu-se în spasme docile, timide, ale scindării şi mai apoi ale anihilării sinelui, moşirea textului se sustrage deconspirării, iar instaurarea sau nu a relaționării începeşează radiografiile poetice – *„intru în tine şi cînd termin/am în cap vorbe"; „cum simți că nu te mai adăpostesc/ cuvintele (îmi spui că nu ştii/dac-o să mai scrii/şi ți-e frică)"; „...Erai un corp străin/ pentru mine, dormisem lîngă sînii tăi, dar, prea beat şi prea laş/ n-am îndrăznit să-i ating"*. Dan Sociu cultivă autenticitatea şi autentificarea crizisto-existențială, într-un exercițiu parafat al debarasării de convențional, îndeajuns de convingător în ale veridicului şi verosimilului.

Pavilionul israelian

Un român în Africa

Răzvan Țuculescu

LUCIAN ȚION
Acțiunea Camerun
Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Ştiință, 2005

Depăşind şabloanele adeseori prea „tehnicizate" care caracterizează în general un jurnal de călătorii, *Acțiunea Camerun* este o relatare plină de savoare, construită pe un eşafodaj abundînd în dinamism, culoare, ironie şi umor. Dorind să evadeze din „masacrul concurențial" specific peisajului american, autorul, cu mintea saturată de principiile democrației şi sufletul încă nostalgic după molcoma inactivitate mioritică, se avîntă plin de interes şi curiozitate într-un spațiu care depăşeşte, aparent, tot ceea ce „aventurierul" sintetizase pînă atunci în periplul său româno-american.

Lucian Țion trece, cu o elegantă detaşare şi fină ironie, peste „specificul local", un amestec bizar de imprevizibil, grotesc, hilar şi funest, integrîndu-se, către finele aventurii, ritmului de „gingaşă barbarie" în care pulsa viața camerunează, regretînd în cele din urmă necesitatea revenirii la „dogmele" civilizației americane.

Căldura sufocantă, degringolada rutieră, reacțiile inopinate şi adeseori contradictorii ale localnicilor, situații desprinse parcă din filmele de acțiune, în care indivizi dubioşi, contrabandişti sau reprezentanți ai legii agită pistoale amenințîndu-se cu moartea, toalete insalubre, încăperi dărăpănate colcăind de vietăți locale şi amici sîcîitori dornici să emigreze în România sînt privite de „expeditionar" cu uimire, perplexitate şi iritare, dar şi cu o reacție sănătoasă de valah pe care umorul îl ajută să depăşească orice dificultate.

Deoarece, pe lîngă „jocul de pană" care sintetizează demersul scriptic, antrenînd cititorul în plăcerea lecturii încă de la primele pagini, umorul şi fina analiză critică dau greutate şi valoare acestui jurnal de călătorie. Atent la detalii şi fin observator, autorul asamblează o imagine utilă pentru cititorul interesat exclusiv de modul în care se desfăşoară existența societății cameruneze. Dar chiar şi pentru cel mai strict colecționar de date şi informații obiective detaşarea de „harul" delicios al aventurii este extrem de dificilă.

Acțiunea Camerun este un „permis de liberă trecere" pentru toți cei care vor să uite un timp gustul amar al interminabilei democrații tranzitive din România în favoarea unei lumi unde imposibilul devine adeseori, în mod imperios şi necesar, posibil.

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Literatura română contemporană, la o nouă lectură integrală

Ion Simuț

Evenimentul editorial al anului 2005 este, fără îndoială, apariția cărții lui Alex. Ştefănescu *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000,* la Editura Maşina de scris, cu sprijinul financiar obținut de la Raiffeisen Bank. Nu l-ar fi concurat, dacă ar fi apărut, decât două romane în a căror valoare cred foarte mult, pe necitite: *Domino* de George Bălăiță, anunțat la Editura Polirom, şi volumul al treilea din *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, aşteptat la Editura Humanitas. Cum acestea din urmă nu au apărut în 2005, evenimentul editorial al anului, în domeniul literar, rămâne cartea lui Alex. Ştefănescu. Din sfera politologiei, s-a impus cartea lui Vladimir Tismăneanu *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc,* apărută la Editura Polirom. De-o parte se află „Istoria" lui Alex. Ştefănescu care operează cu un criteriu exclusiv estetic aplicat valorilor afirmate în timpul comunismului, de cealaltă – „Istoria" lui Vladimir Tismăneanu, preocupată de o perspectivă politică asupra unui trecut întunecat şi neprielnic.

Postludiu

Alex. Ştefănescu a debutat cu volumul *Preludiu* în 1977, o selecție severă din literatura română contemporană, o serie de profiluri de scriitori, o prefigurare a „Istoriei" din 2005. Critic de întâmpinare extrem de activ şi de receptiv, cu o arie foarte largă de aplicație, Alex. Ştefănescu a scris de timpuriu în vederea unei „Istorii" cuprinzătoare. Dar, cine ar avea curiozitatea să compare aceste prime pagini ar putea observa că în profilurile de azi, din „Istorie", ale aceloraşi scriitori prezenți şi în *Preludiu* s-au păstrat numai câteva detalii. Criticul a recitit integral literatura română contemporană în ultimii zece ani şi a rescris dintr-o perspectivă fundamental nouă, eliberată de circumstanțe. De pildă, dacă în selecția din *Preludiu* figurau Vasile Nicolescu şi M. Ungheanu, în „Istoria" din 2005 aceştia lipsesc. Comparând numai repertoriile de nume dintre cele două cărți aflate la o distanță de aproape treizeci de ani, mai remarc faptul că în „Istorie" Alex. Ştefănescu a mai renunțat la Dimitrie Stelaru, Tudor George şi Mihai Gafița, dintre cei prezenți în *Preludiu.* Desigur că adaosurile în 2005 sunt mult mai numeroase decât eliminările, dar vreau să subliniez că există o consecvență a criticului în privința opțiunilor pentru valorile fundamentale ale literaturii române contemporane. Tabloul e mai clar conturat în volumul *Prim-plan,* din 1987, unde toți cei 35 de scriitori români contemporani se regăsesc în „Istoria" din 2005, cu o singură excepție: Maria Banuş. „Prizonier al literaturii române", cum se declara criticul în postfața la *Prim-plan,* destinat acestei captivități plăcute, Alex. Ştefănescu a lucrat deci de peste trei decenii la unul şi acelaşi mare proiect: istoria literaturii române contemporane. O dovedesc şi celelalte cărți ale sale, integrabile aceluiaşi lung preludiu: *Jurnal de critic* (1980), *Între da şi nu* (1982), *Dialog în bibliotecă* (1984), *Introducere în opera lui Nichita Stănescu* (1986). Critica sa de receptare de peste trei decenii şi jumătate, desfăşurată în revistele literare, îl recomanda pe Alex. Ştefănescu pentru a scrie o „Istorie".

Luate împreună, cărțile şi activitatea publicistică asigură credibilitatea punctului de vedere exprimat. Alex. Ştefănescu este, prin el însuşi, prin tot ce a făcut pentru literatura română contemporană, o garanție de moralitate şi de competență. Subliniez acest lucru, deşi el ar trebui subînțeles, pentru a întâmpina disponibilitatea uşuratică a unora dintre opinenți de a-l denigra pe critic şi de a-l culpabiliza pentru unele dintre opiniile lui.

În finalul volumului *Dialog în bibliotecă* figurează zece profiluri de scriitori români contemporani, regăsibile (cu două excepții) în *Preludiu,* în *Prim-plan* şi în „Istorie". Ar merita analizate cele patru variante şi evoluția lor în timp, în funcție de aprecierea criticului şi de situarea valorilor într-un ansamblu ce se contura din ce în ce mai clar. S-ar observa munca enormă de cizelare, pe care a depus-o criticul, până la dobândirea formei unui profil în „Istoria" din 2005. Criticul nu şi-a problematizat revizuirile, dar ele există atât în forma revederii propriilor opinii, a reevaluării unei opere, cât şi în forma revizuirilor de formulări.

Ar fi bine, de asemenea, să avem o imagine a întregii activități a criticului, pentru a observa la câți scriitori contemporani, pe care îi cunoaşte foarte bine, a renunțat. Dacă ar fi adunat tot „materialul" cât l-a scris, ar fi rezultat un corp critic cel puțin de trei ori mai mare decât actuala „Istorie" (1175 de pagini în formatul „Istoriei" lui G. Călinescu din 1941). Acest lucru arată celor care nu ştiu sau care nu vor să ştie că Alex. Ştefănescu a renunțat, în urma unor îndelungi deliberări, la scriitori pe care îi cunoştea foarte bine (pentru că a scris despre ei), dar care nu au rezistat în tabloul final. Prin urmare, să nu-i reproşăm criticului că a uitat sau l-a ignorat pe cutare scriitor, ci să încercăm să înțelegem de ce nu l-a inclus. Ceea ce nu înseamnă că selecția scriitorilor nu trebuie discutată (cum voi şi face imediat). Pe de altă parte, despre fiecare dintre scriitorii selectați în tabloul final al „Istoriei" Alex. Ştefănescu a scris mult mai mult. Aceste observații ne îndreptățesc să spunem că autorul a sculptat în propriul text când a realizat această formă finală a „Istoriei", a renunțat la ceea ce credea că e un balast.

„Istoria" lui Alex. Ştefănescu ne apare astfel ca o concluzie a unei activități îndelungate sau chiar concluzia unei vieți de critic puse în slujba literaturii române contemporane. În acest „postludiu" e încorporată şi o anumită doză de melancolie, cauzată de sforțarea epuizantă, melancolie acoperită însă de satisfacția unei împliniri. În consonanță cu postludiul critic e starea de „idealism epuizat" pe care şi-o recunoştea criticul într-un articol din *Formula AS* (nr. 501, 4-11 februarie 2002). Finalizarea „Istoriei" i-a risipit orice iluzii în legătură cu literatura română în comunism şi orice idealism privitor la perioada postdecembristă. Dar nu i-a risipit „bucuria de a citi şi de a scrie". „Literatura nu m-a dezamăgit niciodată" – afirmă criticul, gândindu-se, evident, la literatura de valoare, care, adaugă el în prefața la „Istorie", nu datorează nimic comunismului.

O asemenea carte de sinteză absoarbe toată activitatea şi toate cărțile de până acum ale criticului. I-a confiscat biografia pentru a i-o înnobila.

Bucuria literaturii şi a marilor valori se vede foarte bine de-a lungul acestei „Istorii", pentru că Alex. Ştefănescu nu face o lectură morocănoasă, artificioasă sau plictisită. Are o curiozitate vie, se indignează când e cazul sau jubilează comunicându-ne admirația pentru cărțile cele mai bune. Ne transmite permanent această bună dispoziție a lecturii critice. Celebrează marile

Lansarea *Istoriei literaturii române contemporane, 1941-2000,* de Alex. Ştefănescu, la Târgul Gaudeamus 2005, 25 noiembrie. În fotografie, de la stânga la dreapta: autorul, Domnița Ştefănescu, Bujor Nedelcovici şi Ion Simuț, în fața stadului Editurii „Maşina de scris".

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

valori şi Scriitorul ca personalitate unică, fără a-şi lua măsuri de precauţie prin scepticisme relativizante.

E o carte foarte bine scrisă şi foarte bine gândită, de care avem nevoie cu toţii, dacă mai credem în literatura română. Şi, după ce citeşti „Istoria" lui Alex. Ştefănescu, nu poţi să nu crezi în literatura română contemporană. Dacă ai pierdut încrederea, Alex. Ştefănescu te ajută să ţi-o redobândeşti.

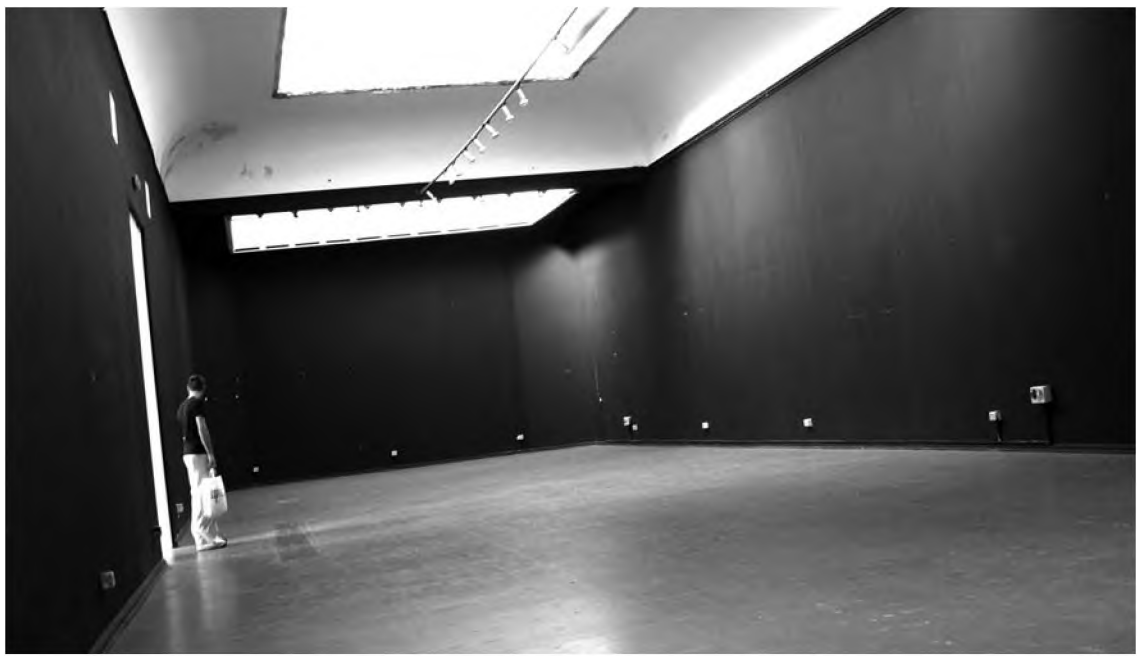
Valorizările

Zona din care, cu siguranţă, vor proveni cele mai multe divergenţe este aceea a valorizărilor. Alex. Ştefănescu nu ţine să fie ciudat sau extravagant în preferinţe, nici nu-şi îndreaptă disproporţionat selecţia spre nume neaşteptate. În ceea ce constituie miezul preferinţelor sale nu e deloc surprinzător. Cel mai mare prozator al perioadei contemporane este Marin Preda, discutat generos în 22 de pagini, iar cel mai mare poet este Nichita Stănescu, înfăţişat (cu imagini şi analize de text) în 20 de pagini. Evident că nu e vorba numai de numărul cel mai mare de pagini câte sunt rezervate unui scriitor, deci nu iau în calcul numai un aspect cantitativ, ci e vorba şi de o opinie critică fundamental pozitivă. Fiecare profil cuprinde: un portret-copertă, o biografie, un text critic de analiză a operei, fotografii, copii după manuscrise sau alte documente, o bibliografie completă a operei. Marin Preda şi Nichita Stănescu sunt suverani, aşa cum sunt şi în conştiinţa publică.

După acest criteriu al spaţiului tipografic, în ierarhia valorilor literaturii contemporane din „Istoria" lui Alex. Ştefănescu urmează: Petru Dumitriu (cu 18 pagini), Mircea Eliade şi Mircea Cărtărescu (cu câte 16 pagini), G. Călinescu, Marin Sorescu şi Augustin Buzura (cu câte 14 pagini), Titus Popovici (singurul nume surprinzător în această listă), I.D. Sîrbu, Mircea Horia Simionescu, Mircea Dinescu şi Matei Vişniec (cu câte 12 pagini). Dintre critici, de cea mai mare preţuire se bucură Monica Lovinescu, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion (discutaţi în câte 12 pagini). Acesta ar fi vârful ierarhiei valorilor literaturii române contemporane, în viziunea lui Alex. Ştefănescu. Putem să-l comentăm în fel şi chip, dar, comparativ cu aprecierile încetăţenite, nu putem să spunem că nu e just.

Mijlocul acestei ierarhii îl alcătuiesc scriitorii înfăţişaţi în 10 pagini, în următoarea ordine din sumar: Lucian Blaga, Constantin Noica, Petre Pandrea, Geo Bogza, Radu Tudoran, N. Steinhardt, Eugen Barbu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ana Blandiana, Ovidiu Genaru (o valorizare surprinzătoare), V. Voiculescu, Nicolae Breban, D.R. Popescu, Ştefan Bănulescu, Constantin Ţoiu, George Bălăiţă, Paul Goma, Emil Brumaru, Bujor Nedelcovici şi Gabriel Liiceanu. Aş putea continua acest recensământ, dar nu cred că mai e nevoie. Următoarele trepte sunt reprezentate de scriitorii prezentaţi în 8, în 6, în 4 pagini şi, în sfârşit, scriitorii aşezaţi într-un „panoramic" la sfârşitul unei secvenţe temporale. Alex. Ştefănescu riscă opţiuni foarte clar ierarhizate.

Desigur că ar trebui să intrăm în conţinutul valorizărilor, adică în modul de interpretare, dar pentru perspectiva generală informaţiile pe care le-am adus sunt semnificative, cu condiţia să nu le absolutizăm. Pentru că există profiluri de scriitori cărora li se acordă spaţiu amplu, dar opinia criticului este total negativă, ca în cazul lui Paul Goma, sau în mare parte negativă, ca în cazul lui



Pavilionul românesc

Eugen Barbu. Să mai particularizăm câteva situaţii. Apreciat ca artist, Ştefan Bănulescu este, în finalul celor 10 pagini destul de drastic penalizat: „Excesul de frumuseţe livrescă se suportă greu. Parcurgând Cartea Milionarului, cititorul se află în situaţia muştei care se îneacă în miere" (p. 582). La fel, Mircea Horia Simionescu, prezentat admirativ ca „Domnul Literatură", este sancţionat pentru romanul Cum se face, considerat „ilizibil, lipsit de sens, scris exclusiv din plăcerea autorului de a vedea şapirograful literaturii funcţionând" (p. 613). Profilul MHS începe foarte bine şi se termină, imprevizibil, foarte rău. Nici Petru Dumitriu, situat foarte sus între preferinţele lui Alex. Ştefănescu, nu este cruţat: „Ca şi despre Titus Popovici, despre Petru Dumitriu se poate spune că a făcut parte din nomenclatura comunistă nu numai ca un arivist, ci şi ca un scriitor dornic să se documenteze. (...) Cu firea sa impulsivă, nestăpânită, Petru Dumitriu s-a grăbit însă să-şi comunice impresiile opiniei publice din Occident, ceea ce a dus la scrierea unor texte indecise, amestec de reportaj, pamflet şi autobiografie, cu fulguraţii de mare literatură" (p. 267). Punctul de pornire a prezentării operei lui Petru Dumitriu luptă cu un scepticism mai degrabă propriu decât împrumutat: „Opera lui Petru Dumitriu a avut soarta tragică a Titanic-ului. Privită cu încredere încă din faza de şantier, aclamată de o mulţime entuziastă la inaugurare, s-a izbit în scurt timp de stupiditatea masivă a realismului socialist, s-a sfărâmat şi s-a scufundat în adâncurile amneziei colective. A trebuit să treacă mult timp pentru ca scafandri curajoşi să identifice locul naufragiului şi să înceapă să aducă la suprafaţă fragmente din glorioasa epavă" (p. 254). În privinţa operei lui Petru Dumitriu, Alex. Ştefănescu face tocmai o astfel de operaţiune de scafandru: recuperează fragmente dintr-o „glorioasă epavă" – ceea ce înseamnă că nu are o părere superlativă despre ea, deşi îi consacră nu mai puţin de 18 pagini. Să nu ne lăsăm deci înşelaţi de aparenţe. Scriind într-un spaţiu atât de extins despre Petru Dumitriu (al treilea ca dimensiuni după Marin Preda şi Nichita Stănescu), Alex. Ştefănescu urmăreşte „înzestrarea de mare scriitor în aceste creaţii mai mult sau mai puţin false" (p. 254). E un mod foarte convingător de a arăta „ce s-a întâmplat cu literatura română în timpul comunismului", cum ar fi vrut criticul să-şi intituleze sinteza sa într-una dintre variante.

Evaluările lui Alex. Ştefănescu sunt întotdeauna lucide şi nuanţate. Nu toţi cei prezenţi însă în „Istorie" se justifică printr-o opinie pozitivă a criticului. Dimpotrivă, de câteva ori, profilurile sunt totalmente negative: Mihai Beniuc, Ov. S. Crohmălniceanu (detestat în postura de critic, acceptat numai ca autor SF), Nina Cassian, Alexandru Ivasiuc şi Paul Goma, prinse într-o vehemenţă neîmblânzită, chiar dacă uneori uşor catifelată. Judecata critică e inflexibilă pe tot parcursul celor opt pagini ale portretului făcut lui Alexandru Ivasiuc: „Inexpresivitatea romanelor lui Alexandru Ivasiuc se datorează nu formulei adoptate, ci pur şi simplu lipsei de talent literar" (p. 626); „Până la urmă, Al. Ivasiuc nu se acreditează ca un prozator. El va rămâne probabil în istoria publicisticii noastre culturale ca un eseist, înzestrat cu aptitudinea de a-şi însuşi şi de a susţine cu fervoare ideile epocii" (p. 630); dar ca eseist, Al. Ivasiuc nu face decât „echilibristică pe sârma marxism-leninismului" (p. 625). Pentru posteritate, Al. Ivasiuc nu are nici o şansă. După părerea lui Alex. Ştefănescu, statuia pe care voiau să i-o ridice lui Paul Goma admiratorii „s-a prăbuşit cu totul şi s-a transformat într-un morman de moloz" (p. 646), iar memorialistul s-a scufundat în noroi, prin limbajul descalificant folosit (p. 651); Paul Goma i se pare criticului „dezamăgitor" în tot ceea ce face. Acestea ar fi cele mai frapante penalizări sau devaluări. În celălalt sens, pozitiv, poate surprinde evidenţierea lui Petre Ţuţea (în şase pagini admirative), când, de fapt, acesta nu prea contează pentru literatură. De altfel, Alex. Ştefănescu îşi face aproape un program din aprecierea superlativă a calităţii de scriitor a unor personalităţi extraliterare: Constantin Noica, Petre Ţuţea şi Petre Pandrea (la începutul „Istoriei"), Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu, Horia-Roman Patapievici, Adrian Cioroianu şi Toader Paleologu (în final). Gestul critic merită remarcat, ca unul foarte semnificativ în spaţiul valorizărilor.

Alte observaţii se pot formula în legătură cu integralitatea unuia sau altuia dintre portrete şi cu accentele sau lacunele lor. Dumitru Ţepeneag este prezentat prea sumar, numai cu cărţile debutului, până la exilarea în Franţa în 1971, sărind apoi la trilogia postdecembristă începută cu *Hotel Europa*. În mod flagrant, lipsesc toate cărţile unei întregi perioade, 1973-1989, deşi ele aparţin indubitabil literaturii române. Petru Popescu este prezentat mult prea îngăduitor, după părerea mea, deşi criticul concede în final că „triumful lui Petru Popescu în Occident – triumf real, certificat prin multe sute de mii de dolari şi printr-o vilă în Beverly Hills – are şi ceva trist" (p. 666). Alexandru Papilian este prezentat generos cu

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

cărțile scrise în Franța (privilegiu refuzat lui Dumitru Țepeneag), ba mai mult portretul se încheie cu prezentarea unui roman scris în altă limbă decât româna (p. 995-996), încălcând de două ori convențiile pe care criticul şi le asumase: romanul a apărut numai în franceză, iar pe deasupra e şi din 2002, depăşind limita anului 2000 pe care sinteza o anunță. E o inconsecvență de atitudine, ce se vede destul de bine. M-a nedumerit apoi, în cazul lui Ion Băieşu, atenția exagerată acordată schițelor cu Tanța şi Costel, în contrast cu ignorarea totală a romanului *Balanța*, cea mai importantă realizare a scriitorului. Proza lui Eugen Uricaru, bine apreciată, este analizată fără *Vladia*, cel mai important dintre romanele sale. D. R. Popescu este complet ignorat ca dramaturg – după părerea mea, în mod exagerat: „Piesele de teatru ale lui D. R. Popescu sunt toate nerelevante din punct de vedere literar" (p. 562-563). Am mai putea discuta multe astfel de detalii ale valorizărilor, dar mă opresc aici, pentru că sunt de remarcat alte lucruri mai importante.

Multe dispute, răutăți şi răfuieli vor stârni absențele din „Istorie". Pentru că cele mai multe reproşuri vor veni dinspre absenții ultimelor generații, eu încep prin a observa că lipsesc din primele două secvențe temporale, 1941-1947 şi 1948-1959: Ion Marin Sadoveanu, Perpessicius, Ion Vinea (cel puțin la fel de relevant ca Ion Barbu, dacă nu mai mult, prin opera postumă) şi, mai ales, Vladimir Streinu, dintre scriitorii interbelici care îşi continuă activitatea cu mari dificultăți. Lipsesc apoi, indiferent de epoca în care i-am include: Pavel Chihaia, Alexandru Vona, Alice Botez, Octavian Paler, Sorin Titel, Romulus Guga, Nicolae Balotă, Victor Felea, Aurel Rău, Iosif Naghiu, Norman Manea, Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu, Constanța Buzea, Marin Mincu, Virgil Nemoianu şi mulți alții. Nu zic nimic de Ion Lăncrănjan sau Paul Anghel, pentru că nu sunt sigur că aceştia ar fi meritat să figureze într-o selecție de exigența celei susținute de Alex. Ştefănescu. Zona basarabeană ar fi solicitat o altă abordare, care să depăşească restrângerea la un singur nume, Grigore Vieru.

Cele mai multe victime provin din două zone: postmodernismul şi critica universitară. Să spun, fără a mai lungi explicațiile, că Alex. Ştefănescu este anti-postmodernist convins ca gust estetic şi un anti-universitar în privința concepției istoriei literare asupra contemporaneității. Cele două atitudini negative definitorii comunică între ele.

După Eugen Negrici, cel din *Literatura română sub comunism* (*I. Proza*, 2002), Alex. Ştefănescu pune pentru a doua oară sub semnul întrebării optzecismul ca fenomen de istorie literară şi postmodernismul ca fenomen estetic. În ambele sinteze, contestația este radicală şi devastatoare. Ca şi Eugen Negrici, Alex. Ştefănescu pariază, dintre prozatorii optzeciști, pe Mircea Cărtărescu şi pe Mircea Nedelciu. Există însă importante diferențe de valorizare. Dacă pentru Eugen Negrici, Ştefan Agopian, Bedros Horasangian şi Gheorghe Crăciun sunt trei dintre scriitorii cei mai importanți (Ştefan Agopian este chiar cel mai important scriitor din *toată* literatura română contemporană), pentru Alex. Ştefănescu aceştia trei pur şi simplu nu există şi nu contează nici măcar într-un paragraf de două rânduri. Ioan Groşan, Adriana Bittel şi Stelian Tănase, prezenți la Alex. Ştefănescu şi bine apreciați, lipsesc la Eugen Negrici. Comparația se opreşte aici, pentru că Eugen Negrici nu a publicat deocamdată decât partea despre proză a sintezei sale. Dintre prozatori, eu i-aş mai fi inclus cel puțin pe Mircea Săndulescu, Ioan Dan Nicolescu, Radu Țuculescu şi Alexandru Vlad, măcar printre profilurile din „panoramic".

Dintre scriitorii optzeciști sau nouăzeciști (deci posibil a fi integrați postmodernismului), Alex. Ştefănescu îi mai reține pe Ioan Flora, Matei Vişniec, Marta Petreu, Mihail Gălățanu, Mircea Bârsilă, Gabriel Chifu, Cristian Popescu şi Ovidiu Hurduzeu (în portrete speciale), plus la „panoramic" pe Dan C. Mihăilescu, Mircea Scarlat, Dan David, Emil Hurezeanu, Florin Sicoe şi, cu voia dumneavoastră, ultimul pe listă, Ion Simuț. Aceştia figurează la capitolul dedicat intervalului 1972-1989. Trebuie adăugați neapărat şi scriitorii prezentați în panorama postdecembristă: poeții Ioan Es Pop, Diana Manole, Daniel Bănulescu, Lucian Vasilescu şi alți câțiva, prozatorii Dan Stanca, Adrian Oțoiu, Cătălin Mihuleac, Petre Barbu, Dumitru Radu Popa etc., critici literari, eseiști şi publicişti, dintre cei afirmați în ultimul deceniu şi jumătate. Dar lipseşte toată pleiada de poeți optzeciști (bucureşteni, clujeni, ieşeni sau timişoreni), lipsesc prozatorii „desantului 83", lipsesc şi alte nume considerate importante de către alți critici.

În privința criticilor selectați, cred că unul dintre criteriile lui Alex. Ştefănescu a fost implicarea lor în receptarea şi promovarea literaturii contemporane. De aceea îi găsim în „Istorie" cu portrete generoase pe Nicolae Manolescu şi Eugen Simion, dar şi pe Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu, Valeriu Cristea, Gheorghe Grigurcu, Matei Călinescu. Dintre universitarii fără prea mare tangență cu literatura contemporană figurează doar Şerban Cioculescu, Edgar Papu şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Al. Piru, prezent şi el, e din categoria universitarilor implicați în receptarea imediată a literaturii, ca şi Livius Ciocârlie, Cornel Ungureanu sau Marian Papahagi. Dar am impresia că neuniversitarii sunt preferații lui Alex. Ştefănescu; pe lângă criticii eminenți ai generației ´60, menționați mai sus, mai apar: Alexandru Paleologu, I. Negoițescu, Monica Lovinescu, Adrian Marino, Alexandru George, Mircea Iorgulescu, Dan C. Mihăilescu. Dintre istoricii literari, este, de pildă, preferat Z. Ornea şi nu universitarul Paul Cornea. Din aceleaşi motive, ale manierei universitare sau ale predispoziției teoretizante, bănuiesc că lipsesc: Ion Vlad, Mircea Zaciu, Ion Pop, Mircea Muthu, Mihai Zamfir, Mircea Martin, Al. Călinescu, Eugen Negrici etc. etc.

Critica de gust

Alex. Ştefănescu nu se ascunde sau nu se baricadează în spatele unor idei, sisteme sau direcții şi cred că ar subscrie mărturisirilor lovinesciene despre impresionismul inevitabil, pe care e bine să şi-l asume criticul actualității: „Critica – scria E. Lovinescu în finalul celui de-al treilea volum de *Memorii* – nu este o ştiință şi, probabil, nu va fi niciodată. Iată adevărul. Toate criteriile de ordin obiectiv, chiar când sunt temeinice, n-au valabilitate universală; îndărătul lor stă gustul, variabil de la epocă la epocă, de la loc la loc, de la om la om. Instrumentul critic nu este un instrument de preciziune, ci e supus la aproximații simțitoare chiar şi în mâini pricepute şi oneste, pentru că gustul e o ecuație personală, determinată de un element mobil". Cred că, în această privință, dar şi în altele, Alex. Ştefănescu este un lovinescian, pentru care pe primul loc se situează combinația dintre probitatea intelectuală şi gustul personal. În „Istoria" sa, criticul nu e înverşunat, dovedeşte întotdeauna bună-credință şi calm, iar dacă greşeşte în selecția sa prin omisiune nu o face din răzbunare sau interes. A greşi cu bună-credință e cu totul altceva decât a greşi cu rea-credință. Încrederea pe care ți-o insuflă un critic, pasiunea marilor valori, prețuirea unicității unei personalități creatoare sunt esențiale.

Alex. Ştefănescu repudiază teoriile şi ideologiile critice. El este un critic de gust, nu un teoretician sau un ideolog. Alege la modul impresionist, adică perfect liber, ceea ce-i place, fără a deduce selecția dintr-un sistem critic, dintr-o concepție orientată într-o direcție anume sau dintr-un set de norme şi principii estetice. Consideră unică valoarea literară. De aceea ea nu poate fi depistată printr-un detector ştiințific, „obiectiv", instruit cu anumite reguli. Subiectivitatea criticului, impresionismul alegerilor sale, recunoscute ca atare, sunt forme de onestitate, de probitate intelectuală. O teorie a capodoperei, de tip dragomirescian, e tot ce-i poate fi mai străin lui Alex. Ştefănescu. Se vede acest lucru foarte bine şi din preferințele pe care le are (aşa cum am arătat) pentru anumiți critici, pentru Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu şi Valeriu Cristea, mai mult decât pentru o întreagă pleiadă universitară. Nicolae Manolescu şi Eugen Simion nu sunt personalizați prin prisma metodelor sau a sistemului lor de lecturi critice. E semnificativ, de pildă, că, în cazul lui N. Manolescu, analiza celor trei tipuri de roman, diferențiate în *Arca lui Noe*, nu beneficiază de nici o atenție, după cum volumele *Întoarcerea autorului* sau *Sfidarea retoricii* de Eugen Simion sunt ignorate. Din critica lui Nicolae Manolescu, lui Alex. Ştefănescu par să-i placă mai mult „temele" şi activitatea de cronicar literar, după cum din critica lui Eugen Simion glosează preferențial portretele din cele patru volume de *Scriitori români de azi*. Alex. Ştefănescu are repulsie (nemărturisită) față de teoria literară, iar rezultatul este o atitudine dacă nu anti-universitară, atunci una foarte rezervată față de o astfel de opțiune sau de modalitate de abordare a textului. Repulsia față de postmodernism o putem include în aceeaşi explicație a repudierii oricărei teorii sau ideologii literare. Mi-o explic, o înțeleg, deşi nu o accept. Postmodernismul nu e sfârşitul literaturii, cum nu a fost nici modernismul la vremea lui, în simbolism şi postsimbolism – un modernism despre care mulți credeau atunci, în faza lui incipientă, că e apocalipsa literaturii. E o schimbare care tulbură neliniştitor percepția valorilor şi reperele încetățenite. Alex. Ştefănescu se apără de această tulburare printr-un conservatorism protector, dacă prin conservatorism se înțelege nostalgie a modernității.

Alex. Ştefănescu confirmă în „Istoria" sa un tablou al valorilor consacrate de o întreagă epocă a criticii estetice, solidarizându-se în mare măsură cu opțiunile ei în favoarea generației ´60 (de la Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Augustin Buzura la Leonid Dimov, Nicolae Breban şi Radu Petrescu) şi a câtorva dintre scriitorii generației războiului (Emil Botta, Geo Bogza, Marin Preda, Ştefan Augustin Doinaş). Nu revizuieşte, consacră. Demonstrează încă o dată ideea că în centrul canonului literaturii române postbelice se află scriitorii generației ´60. O face cu risipă de inteligență critică, cu talent epic şi portretistic, relevând drama literaturii române în comunism şi soluțiile ei de supraviețuire.

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Istoria hollywoodiană a literaturii române (II)

Laszlo Alexandru

*"În această carte este sărbătorită **individualitatea**. Scriitorii sînt consideraţi mai importanţi decît eventualele grupări din care fac parte sau tendinţe pe care le reprezintă"* (p. 8). Cu acest principiu ordonator la temelia lucrării, Alex. Ştefănescu îşi propune să exceleze într-o abordare **morfologică**, dar rămîne lacunar pe linia **sintactică** a tentativei sale.

Ce-i drept poate fi obositoare, ba chiar extravagantă strategia socială prin care unii scriitori îşi proclamă neobosit apartenenţa la o generaţie (de pildă optzecistă), pentru a-şi susţine reciproc ascensiunea literară. E vorba de o mică viclenie cotidiană, care îndeamnă cititorul la prudenţă. Pe de altă parte însă, este aberant să încerci – aşa cum se căzneşte autorul *Istoriei literaturii române contemporane* – să descrii ansamblul unei literaturi, fără a realiza o minimă taxonomie a sa. Mintea umană e programată să structureze elementele realităţii, în baza genului proxim şi a diferenţei specifice. Istoricul literar poate lua în considerare vîrsta scriitorilor, creînd diferite serii generaţioniste (de ex.: şaizecişti, optzecişti, douămiişti). El poate stabili diverse categorii tematice ale operelor examinate (inclusiv G. Călinescu trasa capitole intitulate *"Proza idilică"*; *"Noul mesianism"*; *"Critica universitară"* etc.). El poate identifica anumite zone literare în care să cuprindă grupurile de scriitori (de ex.: bucureşteni, clujeni, ieşeni, timişoreni etc.). Nimic din toate acestea la Alex. Ştefănescu! Sub pretextul că sărbătorim "individualitatea", ni se plimbă prin faţa ochilor o serie infinită de fişe de autor.

Alte două criterii fundamentale sînt dezinvolt stabilite de protagonist în sumara sa prefaţă, iar apoi la fel de graţios încălcate în cuprinsul lucrării: aspectul lingvistic şi cel cronologic. *"Prin literatură română în această carte se înţelege literatura scrisă în limba română (indiferent în ce ţară). Literatura scrisă în alte limbi pe teritoriul României sau de către scriitori de origine română în alte ţări nu intră în raza de interes a **Istoriei literaturii române contemporane**"* (p. 7). Aceste precizări răspicate nu-l împiedică totuşi pe autor să se oprească pe larg la două cărţi în limba franceză de Petru Dumitriu (p. 266-267), să povestească un roman redactat în limba franceză de Alexandru Papilian (p. 995), să consemneze şi recenzeze şase romane în limba engleză de Petru Popescu (p. 665-666) etc.

Călăuza noastră precizează încă din titlu că "literatura română contemporană" acoperă anii 1940-2000 şi subîmparte întreaga sa materie de studiu în cinci secvenţe: 1941-1946, 1947-1959, 1960-1971, 1972-1989, 1990-2000. Dar o **istorie** literară se cuvine să acorde maximă seriozitate elementului cronologic. Nu ar trebui să existe prezentare (literară sau de alt tip) care să trateze evenimentele în mod nediferenţiat, parcă într-un etern prezent. Or evoluţia / involuţia regimului comunist, în contextul căruia e proiectată literatura, îşi găseşte loc doar într-un fundal neglijabil, în scurte fişe superficiale, care introduc fiecare secvenţă în parte. L-am pune în dificultate pe Alex. Ştefănescu întrebîndu-l după ce criterii defineşte conceptul de "contemporaneitate". De ce ar trebui să pornim discuţia tocmai de la 1940, şi nu, bunăoară, de la 1945, o dată cu începutul comunismului? Cum putem oare considera o etapă unitară perioada 1960-1971 (care asista la zvîrcolirea finală a stalinismului şi la moartea lui Gheorghiu-Dej, dar consemna şi firavul dezgheţ permis de tînărul Ceauşescu, pentru a culmina apoi cu noul îngheţ proclamat de tezele din iulie)? şi aşa mai departe.

Chiar acceptînd cu indulgenţă premisele cronologice discutabile şi periodizarea haotică a autorului, nu ne putem stăpîni mirarea constatînd că el însuşi încalcă regulile pe care şi le-a trasat. Revista inconformistă *Fracturi*, publicată de Marius Ianuş, a apărut în ianuarie 2002 (dar e totuşi persiflată la p. 1093). La fel şi proza Ioanei Băeţica (ibidem). Unele "tinere talente" promovate energic de istoricul literar nu apucaseră să-şi publice volumele înainte de anul 2000: Liviu Georgescu, Cristian Tudor Popescu, Tudorel Urian etc. Mira Feticu, Daniel Cristea-Enache şi Andreea Deciu debutează în volum abia în 2001, dar cu toate acestea li se consacră adnotări generoase. "Vedetele" eseisticii sînt considerate H.-R. Patapievici şi Adrian Cioroianu (ambii cu volume publicate în 2001), ba chiar şi Toader Paleologu (cu o carte din... 2004). În discuţie nu sînt aici numele amintite, ci incapacitatea autorului de a pune în practică o minimă consecvenţă faţă de propriile sale principii de structurare a istoriei literare.

"Ordinea în care sînt prezentaţi scriitorii este în linii mari cronologică, dar nu în funcţie de data naşterii lor, ci de perioada în care ei au venit în prim-planul vieţii literare, manifestîndu-se cu fervoare (sau tăcînd semnificativ, ca Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu)", ne asigură asupra metodei sale de lucru Alex. Ştefănescu (p. 7). Ce bine-ar fi fost dacă măcar aici s-ar fi ţinut de cuvînt! Dar de ce oare Mircea Eliade e tratat la perioada 1948-1959? Numai pentru că, venind el pe-atunci în *"prim-planul vieţii literare"* româneşti, şi-ar fi împins cu siguranţă cititorii în puşcărie?! N. Steinhardt, în intervalul 1948-1959, ducea o existenţă absolut marginală: *Jurnalul fericirii* a explodat în mîinile cititorilor abia după căderea comunismului. De ce Ion D. Sîrbu apare în carte la perioada 1960-1971? În închisoarea Jilava, ca deţinut, sau în mina Petrila, ca vagonetar, nu era tocmai în *"prim-plan"* pe vremea aceea... Ion Caraion, în aceeaşi perioadă a anilor '60, era cam ocupat cu puşcăriile comuniste şi se confrunta cu o condamnare la moarte.

Ce să mai spunem de faptul că evenimentul editorial cel mai spectaculos al anilor '90 – impunerea în conştiinţa publică a *Jurnalului* semnat de Mihail Sebastian – nici măcar nu e amintit în această istorie a literaturii contemporane...

Ce e nou?

Conţinutul fiind aşa cum este, unde rezidă oare forţa de impact a cărţii? În mod sigur ea poate fi regăsită la nivelul formal, de suprafaţă. Mai ales concepţia grafică impresionantă şi calitatea tipografică a obiectului cultural merită laudele cele mai sincere şi entuziaste. Fidel intenţiei sale de a celebra individualitatea creatoare, Alex. Ştefănescu edifică, prin acumulare, portretul scriitorului-vedetă. Fiecare fişă de lectură se deschide cu poza impunătoare, pe o întreagă pagină, a autorului comentat (absolut memorabil rămîne Ioan Alexandru – altminteri poet antipatic – răstignit în extaz sub fulgii de nea). Creatorul surprins în ipostaze imprevizibile, de unul singur sau alături de colegi, ba chiar şi în compania unui... cal, o pagină de manuscris fotografiată, casa şubrezită a copilăriei, chipul părinţilor (în cazul lui Marin Preda), la plimbare zîmbitor cu fiica prin grădină (Lucian Blaga), sau ţinîndu-şi tandru nepoţica în braţe (Vasile Voiculescu), o scrisoare particulară sau o dedicaţie amicală pe o pagină de carte etc. vin să configureze universul complex şi în acelaşi timp atît de inefabil al scrisului artistic.

Acolo unde cuvintele nu ne spun mare lucru, conceptele critice sînt deficitare, consecvenţa demersului explicativ este în suferinţă, iar analiza e aproape inexistentă, o mînă consistentă de ajutor îi oferă autorului forţa de impact a imaginilor. Pagina aerisită şi permanent îmbogăţită cu ilustraţii fascinante, machetarea cu bun gust, desenele şi mărturiile grafice variate vin să captiveze atenţia observatorului curios, care din totdeauna visase la fructul oprit al privirii furişate în culise. Nu periodizări, revizuiri, lupte literare, ierarhii sau clasificări aride şi complicate, ci un dezmăţ elementar de imagini ne propune această *Istorie* (hollywoodiană) *a literaturii române contemporane*. Chipul scriitorului, care fusese interzis – pînă şi în umilul format de buletin – de-a lungul deceniilor de comunism, revine astăzi în triumf.

(va urma)

Pavilionul brazilian

Black Pantone 253 U

Orizonturi sud-est europene

Mircea Muthu

Cercetări de slavistică

Lucrări precum cele semnate de bănățeanul Jiva Milin - *Studii de slavistică* (1998) şi *Din vechile relații culturale sârbo-române* (1999) - alcătuiesc un *remember* întotdeauna necesar atunci când, fără idiosincrazii, ne raportăm la cultura noastră medievală. Or, la începuturile acesteia primează contextualizările; circulația „literaturii" scrise, compusă în mod obişnuit din texte canonice sau omilii este parte integrantă dintr-un țesut conectiv în care dimensiunea slavă a avut o funcție polarizatoare. Nici în slavistica modernă n-au lipsit opiniile tranşante, doar praxis-ul comparativ (la nivel lingvistic sau la acela al imaginarului) mediind până la urmă între extreme. Dacă, de pildă, J. Pfitzner susținea - în *Istoria Europei răsăritene şi istoria slavilor ca problemă de cercetare* (1934) - că slavii sunt integrabili în Europa de răsărit, pentru Frank Wollman bunăoară, într-o utilă **Metodologie** (1936), „circulația structurilor interslave este un fenomen constatabil" - şi asta în baza înrudirilor genetice! - în vreme ce „o circulație europeană răsăriteană este o ficțiune". Studiul medievalității româneşti (nu doar) timpurii îl infirmă pe comparatistul Wollman din faza lui interbelică şi îl confirmă în schimb pe Pfitzner. Dacă între slavii de apus (cehii, slovacii, polonezii) şi cei din sud (slovenii, croații) relațiile au fost aproape nule, în pofida comunei lor orientări pro-occidentale, cu slavii ortodocşi lucrurile se schimbă aproape radical. Este vorba, mai ales, de literatura ecleziastică realizată şi multiplicată în sudul slav şi transferată spre Ucraina şi Rusia, apoi - specifică Corneliu Barborică - „după instalarea turcilor în Balcani cunoscând o mişcare în sens invers" (*Studii de literatură comparată*, 1987). Țările Române, la care se adaugă, parțial, Transilvania au constituit o mare zonă de tranzit şi asta dincolo de importanța filologică a manuscriselor redactate şi copiate în slavonă sau în slavo-română. Îndatorat unei ilustre galerii de învățați în materie - citați fiind Nicolae Iorga, I. Bogdan, Emil Turdeanu, A. I. Iațimirski sau Ion-Radu Mircea, I. Iufu etc. - Jiva Milin inventariază prezența elementului sârbesc, nu înainte însă de a reitera opinia, tot mai acreditată în ultimii ani, că manuscrisele religioase sud-slave au circulat la noi înainte de căderea Bulgariei (1393) şi a Serbiei (1459) sub stăpânirea Semilunii. Schițând istoricul cercetării manuscriselor slavo-române şi plasând apoi manuscrisele slavone sârbe şi scrierile sârbeşti în ansamblul relațiilor culturale româno-sârbe specialistul oferă, cu acribie descriptivă, o convingătoare geografie istorică şi culturală. Se descriu astfel manuscrise slavone sârbe şi scrierile sârbeşti aduse din Serbia şi Bosnia, apoi cele aduse de la Muntele Athos, după cum în alte secțiuni găsim inventariate texte slavone aduse din Bulgaria, cele de redacție sârbă copiate în Țara Românească, Moldova ş. a. În aceeaşi ordine autorul inventariază şapte manuscrise slavo-române de redacție sârbă în Transilvania. Fiecare manuscris e tratat cvasimonografic: descriere, circulația presupusă, proveniența, individul sau mănăstirea cărora le-a aparținut, în sfârşit, specialiştii care l-au consemnat ori studiat. Între reperele bibliografice de istorie literară (Giorgie Pascu, Nicolae Cartojan) şi-ar fi găsit locul firesc şi lucrarea lui Nicolae Drăganu - *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie des origines à la fin du XVIII e siecle* (1938, versiune românească în 2003) - unde, alături de sursele maghiare şi germane, se fac trimiteri şi la manuscrise slavo-române de redacție sârbă. Oricum, concluzia că aceste texte manuscrise „preced cu unul sau cu două secole primul manuscris slavo-român datat, *Tetraevanghelul* popii Nicodim (1404-1405)" este certificată de această nouă evaluare cu o certă valoare instrumentală. La aceste cercetări se adaugă şi *Lexiconul autorilor sârbi din România în perioada postbelică*, imprimat de Jiva Milin în 2004. Sunt repertoare absolut necesare pentru procesul de cartografiere a relațiilor noastre culturale cu alte etnii şi popoare.

Încă un termen: Balcania

Într-un evantai al derivatelor terminologice alcătuit din *balcanologie* (disciplina), *balcanitate* (axiologie comună popoarelor sud-estice dintr-o anumită perioadă), *balcanism* (concept-imagine cu multiple semnificații), *om balcanic* (antropologie) şi *balcanizare* (realitate politică şi etnică fragmentată) termenul **Balcania** circumscrie, la începuturile sale şi la modul dezideratiy, o geografie politică. Într-un text din 1933 Victor Papacostea explica faptul că Balcania este o noțiune de factură „şi poate chiar de origine" mazziniană şi că el circula în corespondența conspiratorilor în perioada 1848 - 1877, rezumând o întreagă concepție politică pe liniamentul unei confederații dorită încă de Rhigas Velestinlis (*Balcania*, în "Libertatea", 1936, text republicat în „Secolul XX", 1990, nr. 7-9). Odată cu ecloziunea romantică şi, concomitent, cu formarea statelor naționale termenul, golit de conținut, a dispărut din limbajul cancelariilor diplomatice, pentru ca ideea confederatismului să reapară în epoca interbelică, Ceea ce, însă, nu-l salvează şi asta în pofida unui titlu de revistă - "Balcania" - scoasă de acelaşi Victor Papacostea sub egida Institutului de Studii şi cercetări balcanice între 1936 şi 1943 (publicație ce apare într-o serie nouă, din 2004, la Craiova). În revista internațională a lui Papacostea termenul e pus deja între ghilimele (cf. V. Mihăilescu, *La Balcania centrale*, în „Balcania", tom VI, 1943) - semn că erodarea acestuia era în curs. Astăzi, dacă mai este folosit, îşi păstrează doar o aură mentalitară fiind încadrat, mai mult subsidiar, în orizontul utopiei/distopiei sud-est europene. Într-o culegere de istorisiri înflorite metaforic, **Pierdut în Balcania** (1968) Fănuş Neagu mută pur şi simplu terrmenul în Câmpia Română, autohtonizându-l astfel pe o dimensiune mitică sui-generis. Dacă „balcanismul este o realitate devenită mentalitate, Balcania este un mit", conchide Constantin Geambaşu (*Homo balcanicus*, în vol. *Ipostaze lirice şi narative*, Medro, Bucureşti, 1999, p. 139) pentru ca, recent, conținutul termenului - modificat - să fie re-aşezat la locul său, chiar dacă este redus la segmentul româno-elen sau eleno-român. „*Balkania*, scrie Monica Săvulescu Voudouri, nu reprezintă un loc geografic, pe-o hartă. Reprezintă o stare. Reprezintă accesul la mai multe culturi. Nu prin proximitate ci prin identitate amestecată. *Balkania* este un nume şi o metaforă. Căreia îi aparții prin spirit, prin istorie şi prin educație". Metafora acoperă sau, mai exact, circumscrie „lumea noastră inteligentă, mobilă, labilă, întreprinzătoare, întrajutătoare, rotunjită la colțuri, permisivă şi opresivă în momentul nebăgării de seamă, iute şi subtilă în intenții"(*Balkania, veşnica noastră întoarcere*, Omonia, Bucureşti, 2004, p. 5 şi 73). Universul ficțional, îndeosebi liric, evocă pe acelaşi portativ o „Balcanie posibilă" în proiecții simbolice, aluvionate de rezonanța, devenită exotică, a termenului. De la sensul introdus de către mazzinieni, acum un veac şi jumătate, cuvântul **Balcania** a ajuns să semnifice o forma mentis, constitutivă nu atât politicului cât unei geografii umane. El reflectă, într-un fel, dezideratul întrerupt de sincope istorice, al unității în diversitate a sud-estului european.

Despre „omul balcanic"

Aspirând, "prin tatonări evident superficiale, să pătrundă spiritul balcanic la el acasă", Antoaneta Olteanu - specialistă în domeniul etnologiei comparate - juxtapune o sumă de informații ce vizează geografia politică a sud-estului, conturele demografice, chestiunea mentalității balcanice şi propuneri de studiu imagologic într-o carte lipsită, din păcate, de o vertebrare cel puțin tematică. *Homo balcanicus* (Paideia 2004) adună, în majoritatea paginilor, materiale fişate, nedigerate, doar legate între ele cu un subțire şi neconcludent comentariu. Se mixează astfel extrase din Kitromilides, Svetozlar Igor şi Bogdan Bogdanov iar apoi suntem lăsați în suspensie în circumscrierea, măcar schematică, a mentalității (sau, mai corect, a mentalităților) balcanice. Contextualizările ridică, de asemenea, semne de întrebare: apelul, reiterat, la mărturiile lui Richard Kunisch (aşternute pe hârtie în veacul al XIX-lea) sunt alăturate rândurilor extrase din Kaplan pentru a face sensibilă imaginea de panopticum social şi etnografic a balcanicului de *astăzi*; ilustrațiilor, numeroase de altfel, nu li se precizează sursa iar harta sud-estului de la pagina 68, cuprinzând Ungaria şi Austria (sic !) e una - cum să spun? - atemporală în lipsa datării; un capitol - *Balcanii, studiu de caz* - reia în bună măsură observații anterioare fără să refere, de pildă, la studiul fundamental al lui Jacques Ancel (*Peuples et nations des Balkans*, 1926); figurează în schimb o amplă bibliografie care nu este fructificată decât lacunar. Aici neglijențele sunt numeroase: astfel, la pagina 66 se citează un paragraf dintr-un studiu al subsemnatului (*Câteva delimitări: Europa Centrală - Europa de Sud-Est*) ca să constat - cu stupoare - că autorul trecut la subsol ar fi... Mircea Mihăieş, deşi materialul figurează în volumele noastre *Du cote du Sud-Est* (2001), inventariat la bibliografie, precum şi în trilogia *Balcanismul literar românesc* (2002), aceasta lipsind din secțiunea de referințe. Ca să mai dau un exemplu, Marina Marinescu (cu *Drumuri şi călători în Balcani* (2000) e rebotezată constant în acelaşi subsol buclucaş. Atare scăpări nu sunt totuşi scuzabile, după cum amendabil în bloc e subcapitolul *Literatura ca domeniu de reflectare a mentalității balcanice*, unde generalități de tipul „literatura balcanică e în general o literatură a înțelepciunii, o încercare de a găsi misterul lumii prin cunoaştere" se învecinează cu o adevărată perlă de caracterizare globală a unor literaturi care l-au dat, totuşi, pe

Black Pantone 253 U

Ecumenism literar

Ovidiu Pecican

Paul Claudel, Léon Bloy şi câţi alţii, mai ales francezi, au slujit cu pana scrisului artistic credinţa lor catolică. La noi însă, asemenea exemple sunt, dacă nu rare, atunci mai degrabă necunoscute, cât priveşte trecutul. Avem un romano-catolicism românesc reprezentat, pare-se, cel mai bine, în Moldova, cum avem un greco-catolicism puternic în Ardeal. Şi totuşi, dacă este să mă gândesc la literaţii care exprimă astăzi făţiş în publicistica şi eseistica lor literară opţiunea confesională în favoarea creştinismului de obedienţă romană, aş pronunţa fără să mă mai gândesc numai două nume: pe cel al lui Adrian Popescu, poet, traducător şi publicist clujean, şi pe cel al lui Al. Cistelecan, critic literar şi jurnalist cultural reputat, astăzi târgumureşean. Diferenţe ar fi, chiar şi între ei, câtă vreme primul îşi exprimă crezul şi cu uneltele lirice şi cu cele prozastice (a scris naraţiuni despre Sf. Francisc din Assisi şi, respectiv, despre periplul magilor), pe când cel de-al doilea se dezvăluie mai curând ca apărător al profesiunii sale de credinţă cu mijloacele jurnalismului şi ale militantismului civic.

În cel mai recent volum al său, Adrian Popescu adună, sub titlul *Aur, argint, plumb* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005, 130 p.) o succesiune de eseuri şi articole grupate în două secţiuni: „Literatură" şi „Religie". La drept vorbind, textele din primul compartiment comunică, prin destule atitudini şi chiar motive, cu cele dintr-al doilea, ceea ce asigură unitatea particulară a volumului dar, în acelaşi timp, situează mai corect şi aşezarea comentatorului într-o angulaţie specifică faţă de contextul social şi literar al zilei. S-ar putea spune, fără teama de a greşi, că Adrian Popescu pune în joc o sensibilitate etică şi estetică restauratoare şi o bonomie blajină, ecumenică. Noutatea acestei atitudini, modelată de opţiunea creştină a literatului şi nu de cea estetică a creştinului, constă în adoptarea unui aer sacerdotal, înţelegător şi consolator pe seama literaturii şi a literaţilor. Astfel, Adrian Popescu se va afirma ca un apărător al lui Nichita Stănescu, contestat – nu ca poet, ci ca numărul unu în anumite ierarhii lirice actuale – de către Cristian Tudor Popescu, Gh. Grigurcu ş. a. Ceea ce se poate observa este că, în acest punct, bătălia nu se duce împotriva injustiţiei de a-l aneantiza pe bard şi nici pentru un necunoscut de mare har, ci pentru păstrarea neatinsă a mai vechii clasificări a contemporaneităţii lirice. Nu e o mare originalitate şi nici un mare curaj să îl aperi pe Nichita în România de astăzi, unde Nicolae Breban – în *Spiritul românesc în faţa dictaturii* – şi alţi congeneri ai acestuia au contribuit la consolidarea receptării de excepţie a acestuia. Aş spune că, tocmai, originalitatea şi curajul merg în direcţia celor care păşesc împotriva valului dominant şi care, neconsimţind să-l imoleze pe poetul *Necuvintelor*, preferă să-l recalibreze, discutându-l însă cu seriozitate critică. Ceea ce reţin însă din opţiunea lui Adrian Popescu nu este rigoarea demonstraţiei şi nici argumentaţia, ci opţiunea şi temeiurile acesteia. El este, în acest caz, cel care se simte chemat să sară în ajutorul unui confrate pentru care nu mai vorbeşte decât opera. Iar faptul că se întâmplă ca respectivul poet să fie tocmai unul situat la o cotă foarte înaltă de majoritatea criticilor nu îl deranjează şi nici demobilizează, căci el a citit cu atenţie pasajul din Evanghelii unde Isus atrage atenţia că nu sunt de ocolit nici măcar bogaţii şi reprezentanţii stăpânirii în acţiunea recuperării sufletelor acestora.

Cred că apropierea despre care vorbesc în legătură cu relaţia dintre comentator şi comentat la Adrian Popescu explică just autoplasarea poetului în câmpul bătăliei pentru valorile literare. Acolo unde mulţi critici fac un crez din revelarea noului şi a valorii unde nici nu s-a observat că erau, iar alţii mânuiesc, cu îndreptăţire, o pensetă acerbă pentru a separa grâul de neghină, poetul devenit eseist şi publicist se străduie să apere şi să oblojească, din pură generozitate creştină; asumată, desigur, discret programatic. „Dreptatea, dacă nu e însoţită de iubire, înţelegere, devine cruzime fratricidă" (p. 7), spune el textual. Este, măcar în principiu, o atitudine demnă de salutul oricărui om de bună credinţă, chiar dacă ea poate conduce, nedrămuită şi cumpănită atent, către excese. Fiindcă, nu-i aşa, orice suflet merită atenţia noastră binevoitoare şi, mai ales în câmpul literelor, unde textele se nasc – măcar ca regulă generală – din generozitatea nevoii de a împărtăşi celorlalţi, în orice lucrare scrisă se pot lua puncte de sprijin pentru o valorizare atât de amplă... Dacă nu survin, prin urmare, şi nişte criterii discriminative, riscul este ca întreaga literatură să devină un câmp al devălmăşiei valorice, o glorificare perpetuă a Creaţiei, când cu harfa de aur, când cu sapa cea ruptă şi ruginită. Nu spun că o asemenea raportare nu este posibilă. Cred însă că ea rămâne privilegiul Tatălui Ceresc, revenindu-ne nouă, aici, pe pământ, după putinţe şi osteneală, datoria de a înlătura sminteala şi confuzia.

Nu întotdeauna îmbrăţişarea caldă şi fraternă a lui Adrian Popescu izbuteşte acest lucru. El poate fi văzut de multe ori în pagină apărând gloria – efemeră – a unor persoane prin evocarea meritelor lor reale. Nu îl prea vezi însă, din păcate, străduindu-se să aserteze meritele unor necunoscuţi sau a unor modest reprezentaţi în viaţa noastră publică. Datorită acestui fapt, paginile de pledoarie popesciană au un aer montaniard, conservativ, speriat, parcă, în faţa brutalităţii noului. Adrian Popescu se teme că ar putea strivi corola de minuni a lumii, pesemne, însă reproşul cordial pe care i l-aş face este că nu o ajută pe aceasta să îşi evidenţieze mai plenar frumuseţile. Este onorabil să credem cu tărie în biserica noastră, dar când avem un instrument atât de puternic la îndemână ce anume avem de împlinit cu el? Iată o întrebare tulburătoare, socotesc. Nu este de adresat doar unuia, însă unii au, cel puţin în aparenţă, motive mai proeminente pentru a da un răspuns. Ecumenismul literar nu are cum să echivaleze, pur şi simplu, ecumenismul confesional. Faptul că Isus a susţinut că nu este de aruncat cu piatra nu echivalează cu a sprijini necondiţionat impostura alături de valoare în paginile unei reviste, bunăoară. Deşi pariază pe Evanghelii, Adrian Popescu nu găseşte, totuşi, nici o inadvertenţă între îndemnul acestora „Să nu-ţi faci chip cioplit!", pe de o parte, şi afirmaţia că „Miturile nu se pot demola uşor, uneori statuile, încercând să le dăm noi jos, prea violent, repeziţi, ne strivesc sub greutatea lor" (p. 27). Din acest punct de vedere, paradoxal, autorul rămâne foarte apropiat ortodoxismului care a asociat, cu rezultate ce pot fi discutate încă, în perioada interbelică şi ulterior, tradiţionalismul românesc – fie el şi alimentat de superstiţii, eresuri şi obiceiuri populare – spiritului Bibliei.

Aur, argint şi plumb, volumul de eseuri al lui Adrian Popescu ce poartă în titlu însemne heraldice, alchimice ori, pur şi simplu, esoterice, este, în pofida aspectului său de plachetă, o alcătuire densă de propuneri care ar putea anima dezbaterile. Rândurile de faţă abia dacă au izbutit să înainteze un pas pe una dintre potecile deschise astfel. Rămâne pe mai departe invitaţia de a urmări publicistica poetului şi de a-i descoperi parametrii de adâncime.

■

Kazantzakis, Kadare, Selimovic, Stanev, Andric ori Sadoveanu. Iat-o: „principalele trăsături ale creaţiei balcanice pot fi considerate: universul inconsistent, mobil, discontinuu, esenţa fiind concurată de pitoresc, omul nu interesează prin interioritate ci prin exterioritate, nu viaţa lui lăuntrică, nu abisalitatea lui contează, ci masca" ş. a. Altădată, enunţurile, iarăşi împrumutate, şi fără specificarea surselor, apar distorsionate. Ideea *dualismului* (sacru-profan, oralitate-scriere, hieratism-dinamism ş. a.), căreia i-am consacrat numeroase pagini, nu explică câtuşi de puţin operatorul ontologic pe care l-am propus – acel *între*, ca şi alternativă la *întru* în gramatica lui Noica – şi care nu semnifică, în opinia noastră, „nici aici, nici acolo" ci, dimpotrivă, el are înţelesul de „şi... şi...", în acord cu funcţia de „punte"(Mircea Eliade) mediatizatoare a Balcanilor. De asemenea, aserţiunea despre „procesul bilateral al absorbţiei de către centru a periferiei şi de transformare a spaţiului periferic într-unul central" trebuia serios argumentat, ştiut fiind că în realitate sud-estul a existat multă vreme într-o *dublă periferialitate* în raport cu vestul european dar şi cu Istanbulul otoman.

Elemente viabile găsim în schimb în pledoaria „pentru o mitologie balcanică". Capitolul intitulat astfel este citabil în întregime sub raportul interpretării şi al exemplificărilor din arealul sud-estic: personajele mitologice de factură paternală (Ştima, Vâlva ş. a.), reprezentările bolilor şi demonii lor specifici, sfintele protectoare ale vărsatului alcătuiesc o adevărată pânză freatică în acest spaţiu al diversităţii şi, mai ales, al confluenţelor. Îl recunoaştem aici pe etnologul din *Ipostaze ale maleficului în medicina magică* (1998) sau din *Şcoala de solomonie. Divinaţie şi vrăjitorie în context comparat* (1999) – lucrări care nu se compară cu, alcătuită în grabă şi care aduce puţine contribuţii în domeniul balcanologiei actuale.

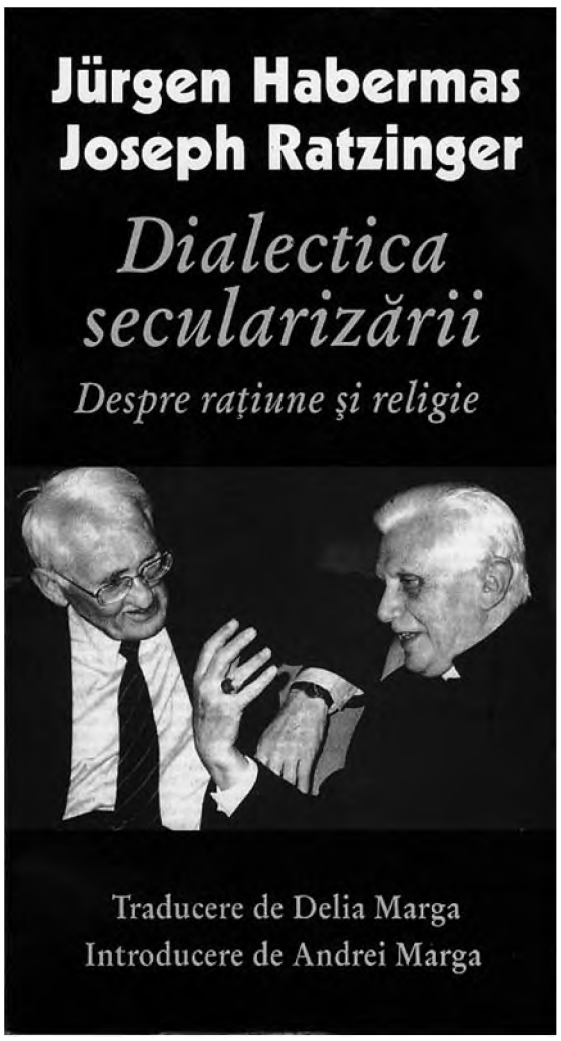
■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Filosofia şi religia despre fundamentele lumii contemporane

Letiția Ilea



La editura clujeană Biblioteca „Apostrof" a apărut de curând o carte de o însemnătate deosebită în punerea şi soluționarea problemelor cu care se confruntă astăzi lumea modernă: *Dialectica secularizării - Despre raţiune şi religie,* care prezintă intervențiile dezbaterii din 19 ianuarie 2004, dintre filosoful german Jürgen Habermas şi cardinalul Joseph Ratzinger, astăzi papa Benedict al XVI-lea. Dezbaterea a dobândit repede un răsunet mondial, fiind tradusă şi comentată în numeroase limbi. Datorăm versiunea în limba română d-nei Delia Marga, care a confruntat ediția germană cu cea franceză şi cea italiană, reuşind să restituie cititorului român un text dificil, grație unei munci ce a presupus acribie şi cunoaştere temeinică a conceptelor filosofice, dar şi o suplă mânuire a uneltelor lingvistice. Volumul beneficiază de un amplu studiu introductiv al profesorului Andrei Marga, care, în calitatea sa de istoric al filosofiei contemporane şi filosof al europenității, prezintă evoluția sistemelor de gândire ale celor doi preopinenți şi situează dezbaterea în contextul său istoric, sesizând neaşteptata convergență între Habermas şi cardinalul Ratzinger: „ambii consideră că epoca «slujitoarei» în relația dintre filosofie şi religie a trecut şi că soluția este conlucrarea şi, cu aceasta, ieşirea din poziția în care una pretinde să o judece pe cealaltă în termeni de adevărat sau fals; ambii au sesizat că resursele raționalității europene secularizate nu mai sunt suficiente pentru a stăpâni crizele existente, în mod exact criza de motivație din democrațiile unei lumi pe cale de mondializare, şi că religia însăşi are nevoie de raţiune pentru a preveni alunecarea în fundamentalisme ce generează terorismul; ambii sunt de părere că s-a păşit în «societatea postsecularã» şi că secularizarea în care Europa s-a angajat cu secole în urmă are nevoie astăzi de un complement, pe care religia îl poate asigura; ambii admit că există «patologii ale raţiunii» şi «patologii ale religiei» şi recomandă filosofiei şi religiei să fie disponibile la a învăța din experiența istorică şi argumentele celeilalte" (p.11-12).

Jürgen Habermas, în intervenția sa intitulată *Fundamentele prepolitice ale statului de drept democratic,* începe prin a se întreba dacă suveranitatea politică, după trecerea integrală la dreptul pozitiv, mai poate fi derivată şi dintr-o legitimare nonreligioasă sau nonmetafizică, formulând îndoiala asupra posibilității unei comunități pluraliste de a se stabiliza printr-un consens normativ de fond şi constatând că ordinile liberale se sprijină pe solidaritatea cetățenilor statului. Sursele acestei solidarități, punctează Habermas, pot deveni vulnerabile ca urmare a unei secularizări „derapante" a societății ca întreg. Filosoful propune înțelegerea secularizării culturale şi sociale „ca un dublu proces de învățare, care face necesar ca atât tradițiile iluminismului, cât şi doctrinele religioase să reflecteze asupra limitelor lor respective" (p. 82). În ceea ce priveşte societățile postsecularizate, Habermas formulează o întrebare asupra dispozițiilor cognitive şi a aşteptărilor normative pe care statul liberal trebuie să le pretindă de la cetățenii credincioşi şi necredincioşi, în relațiile dintre ei. După ce examinează legitimarea statului constituțional secularizat, prin izvoare ale raționalității practice, Habermas se opreşte asupra solidarității cetățenilor statului, de la care se aşteaptă să-şi exercite drepturile de comunicare şi de participare atât în sensul intereselor proprii, cât şi sensul celor care vizează binele public. Cetățenii participă la formarea opiniei şi voinței politice în virtutea unor proiecte pentru o viață etică şi a unor forme trăite de viață culturală. Habermas ridică problema felului în care, în ciuda pluralismului modurilor noastre de viață culturală, a pluralității viziunilor noastre despre lume şi a concepțiilor noastre religioase, ne putem înțelege ca cetățeni ai diverselor state şi ca europeni. El conchide: "Între membrii unei comunități politice nu se naşte o solidaritate, oricât de abstractă şi de mediatizată ar fi ea de drept, decât atunci când principiile justiției se inserează în rețeaua densă a unei culturi orientate de valori" (p. 88). În contextul unei dinamici politice nestăpânite a economiei şi a societății globalizante, se constată o pulverizare a relațiilor dintre cetățeni, cadru în care „găseşte din nou rezonanță teorema după care doar orientarea religioasă spre o referință transcendentă ar putea să scoată din impas o modernitate marcată de remuşcări" (p.90). În continuare, Habermas se exprimă fără echivoc: „Filosofia trebuie să ia în serios acest fenomen aşa-zis al interiorității, inclusiv ca pe o provocare cognitivă"(p. 91), „în raport cu tradițiile religioase, filosofia are motive de a fi gata să învețe" (p. 93). Observând că în lumea contemporană piețele şi puterea administrativă refulează solidaritatea socială, echilibrul la ora actuală fiind instabil, Habermas propune o coordonare a acțiunii care să treacă prin valori, norme, precum şi un limbaj orientat spre înțelegere mutuală. Întrucât „modernizarea conştiinței publice" înglobează şi transformă mentalitățile în manieră reflexivă, filosoful consideră că atât partea profană cât şi cea religioasă pot lua reciproc în considerare aportul lor la temele controversate ale spațiului public. După ce observă că sub presiunea secularizării cunoaşterii, a neutralizării puterii statului şi a libertății religioase generalizate, religia a trebuit să renunțe la pretenția de a poseda monopolul interpretării şi de a fasona viața în ansamblul ei, rolul membrilor comunității religioase nemaiconfundându-se cu acela al cetățenilor din societate, Habermas conchide, referitor la modul în care cetățeanul religios şi cel laic ar trebui să se raporteze unul la celălalt: „Când cetățenii secularizați îşi asumă roluri în calitatea lor de cetățeni ai statului, ei nu au dreptul nici să nege din principiu imaginilor religioase despre lume un potențial de adevăr şi nici să conteste concetățenilor lor credincioşi dreptul de a-şi aduce contribuția la dezbaterile publice într-un limbaj religios. O cultură politică liberală poate chiar să se aştepte ca cetățenii săi secularizați să participe la eforturile de a traduce contribuțiile relevante dintr-un limbaj religios într-un limbaj accesibil tuturor" (p.98).

În intervenția sa, *Ceea ce ține lumea laolaltă. Fundamente prepolitice morale ale unui stat liberal,* cardinalul Joseph Ratzinger începe prin a evidenția doi factori ce caracterizează societatea contemporană: întrepătrunderea puterilor distincte - politice, economice, culturale – şi dezvoltarea posibilităților umane de acțiune, atât constructive, cât şi destructive, fapt care ridică problema unui control juridic şi etic. În acest context, consideră Joseph Ratzinger, „este extrem de presant să aflăm cum anume culturile care vin în contact pot să-şi găsească fundamente etice care să le ghideze coexistența pe calea cea bună şi cum ar putea să edifice o formă comună de responsabilitate juridică care să stăpânească şi să ordoneze această putere" (p. 101). Un al treilea factor care se adaugă este o destrămare a certitudinilor etice ale omului modern. Ştiința ca atare nu poate genera un etos, afirmă Joseph Ratzinger, aşa că filosofia este datoare să însoțească într-o manieră critică dezvoltarea ştiințelor particulare, pentru a degaja din rezultatele ştiinței elementul nonştiințific şi pentru a deschide astfel perspective spre alte dimensiuni ale realității umane. Referitor la relația dintre putere şi drept, politica trebuie să pună puterea sub controlul dreptului, determinând astfel folosirea ei cu sens, ca o contrapondere la violență. Dar, se întreabă Ratzinger, se mai poate vorbi despre justiție sau despre drept atunci când o majoritate oprimă prin legi o minoritate, fie ea religioasă sau rasială, schițând în continuare provocările rezultate din noile forme pe care le-a luat puterea în ultima jumătate de secol, datorită producerii bombei atomice şi a terorismului extins. Problema etosului se pune acum în alți termeni, întrucât există terorisme care îşi oferă justificări de natură etică. Întrebarea care decurge de aici este dacă „religia mai este o forță

12

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

mântuitoare şi salvatoare sau ea este mai curând o putere arhaică şi periculoasă" (p.106), care ar trebui să fie plasată sub controlul raţiunii. Posibilitatea clonării umane modifică la rândul ei raportul omului cu sine însuşi, el nemaifiind un dar al naturii sau al Dumnezeului creator, ci devenind propriul său produs. Pentru a găsi o evidenţă etică eficace, în condiţiile în care nici raţiunea, nici religia nu oferă în sine suficiente motivaţii pentru a se impune, Ratzinger examinează câteva situaţii istorice: iluminismul Greciei antice, ruptura survenită în conştiinţa europeană la începuturile timpurilor moderne şi cea care a avut loc în sânul creştinătăţii. El formulează supoziţia că doctrina drepturilor omului ar trebui completată cu o doctrină a îndatoririlor şi limitelor omului, fapt care ar putea ajuta la definirea unei raţiuni a naturii şi a unui drept raţional pentru om şi prezenţa sa în lume. O asemenea discuţie ar trebui purtată la nivel intercultural: „Interculturalitatea mi se pare a constitui astăzi o dimensiune indispensabilă în dezbaterea referitoare la chestiunile fundamentale care privesc fiinţarea omului, care nu poate fi purtată în exclusivitate nici în sânul creştinismului şi nici doar în cadrul tradiţiei occidentale a raţiunii"(p.111). Spaţiile culturale contemporane sunt terenul unor tensiuni între raţionalitatea occidentală şi interogaţiile credinţei creştine, care, separat, nu pot da seama de transformările suferite în lumea contemporană. Ethosul mondial, în felul în care a fost el formulat de către diferiţi gânditori, rămâne o abstracţie, pentru că, afirmă Joseph Ratzinger, „o formulă raţională, etică sau religioasă a lumii, asupra căreia toţi ar cădea de acord şi care ar putea susţine apoi ansamblul, nu există. Sau, cel puţin în prezent, nu se poate atinge"(p.113). Concluziile la care ajunge gânditorul sunt: întrucât există patologii în religie, dar şi patologii ale raţiunii, religia trebuie să considere raţiunea ca un organ permanent de purificare şi ordonare, iar raţiunea, la rândul său, are nevoie „să fie adusă în graniţele sale, deprinzând o disponibilitate de ascultare în raport cu marile tradiţii religioase ale umanităţii". Există, consideră Ratzinger, o corelaţie necesară între raţiune şi religie, ele având nevoie una de alta şi trebuind să se recunoască una pe alta. Este de asemenea foarte important ca raţionalitatea occidentală secularizată şi credinţa creştină să se situeze într-un context intercultural, acordând atenţie tuturor culturilor şi pentru a determina astfel un proces universal al purificărilor.

Am schiţat mai sus liniile principale ale dezbaterii dintre Jürgen Habermas şi Joseph Ratzinger, din care rezultă o convergenţă surprinzătoare între raţiune şi religie, capabilă să zdruncine automatisme de gândire şi să contribuie la „însănătoşirea" lumii contemporane. Pentru a stopa alunecarea societăţii pe panta violenţei şi terorismului, dar şi pentru a contracara evoluţia ştiinţei scăpate de sub control, religia şi raţiunea sunt datoare să caute împreună fundamentele morale care să poată oferi omului de azi un fir călăuzitor. Această carte, pe care Editura Biblioteca Apostrof ne-o oferă la foarte scurtă vreme după apariţia ei în limba germană, nu se mulţumeşte numai să formuleze probleme, ea oferă şi soluţii, constituindu-se, pentru omul contemporan, deseori fără repere într-o societate cu mecanisme din ce în ce mai greu de decelat, într-un îndemn la meditaţie. Prin strădania profesorilor Delia Marga şi Andrei Marga, *Dialectica secularizării* este şi o modalitate de sincronizare a universului filosofic românesc cu cel european.

telecarnet

De râsu-plânsu

Gheorghe Grigurcu

(urmare din numărul trecut)

A prezenta, considerăm, o minimală obligaţie de onoare a d-lui E. Simion să se ocupe de măcar de câteva din observaţiile de fond pe care dl. George Geagăr le face asupra operei lui Marin Preda şi, implicit, asupra " moralei profesionale" a prozatorului, "morală" la care are o ţeapănă referinţă academicianul. Ne luăm îngăduinţa a le relua pe cele mai relevante. a) Supunerea, inenegabil oportunistă, a capului plecat pe care sabia nu-l taie: "Cărţile lui Preda spun, până la urmă, că important este să supravieţuieşti, în anumite condiţii, prin orice mijloace. Cu sau fără demnitate. Trebuie «să spui şi tu ce-ţi cere, că-i aşa şi pe dincolo şi ai terminat», îl sfătuieşte Ţugurlan pe Ilie Moromete. Totul e să nu ajungi la puşcărie, pentru că poţi să mori acolo.
«Eu vreau să trăiesc, şi să trăiesc cum vreau eu, fără bineînţeles să mă pun fără nici un rost contra a ceea ce la lume nu-i pasă», spune Moromete".
b) Pretinsul "realism" pe care ar fi dorit să-l ilustreze Preda, dar care nu era de fapt decât un tendenţionism ideologic, mai mult ori mai puţin dichisit (frecvent prea puţin!): "În literatura română a anilor 1948-1989 nu există nici un roman realist «adevărat», aşa cum există în literatura rusă, de exemplu. Romanele lui Preda nu fac excepţia de la regula curajului limitat. În ceea ce priveşte influenţarea cunoştinţelor prin literatură, iată o afirmaţie cum nu se poate mai pe placul regimului comunist. Modelarea omului, până la transformarea lui în omul nou. Modelarea omului menţine literatura în spaţiul de interferenţă dintre estetic şi propagandistic. O literatură care îşi propune să influenţeze conştiinţele nu poate fi decât angajată, partizană a unui punct de vedere, pe care vrea să-l impună masei de cititori".
c) Plierea sistematică a concepţiei lui Preda pe documentele de partid, coincidenţa acesteia cu redirecţionarea liniei partidului: "Naţionalismul, de exemplu, absent până în 1965, pătrunde în cărţile lui Preda odată cu noua orientare politică a lui Ceauşescu. Urmărindu-se opiniile personajelor, în succesiunea cronologică a apariţiilor editoriale, se pot observa cu fidelitate meandrele cursului gândirii politice româneşti în comunism. Naratorul este întotdeauna de partea gândirii oficiale. Naratorul unei lumi absurde ar fi notat absurditatea lumii respective, sau ar fi sugerat-o cumva. Naratorul lui Preda nu are alte criterii de apreciere a faptelor şi ideilor pentru ca, pornind de aici, să se poată constitui o platformă ideatică supratextuală, capabilă să supravieţuiască în orice context politic". d) Maniheismul întemeiat pe criteriul politic comunist al personajelor, fiind astfel exclus criteriului calităţii individuale, al umanului intrinsec: "Lumea anterioară comunismului Este stigmatizată, tot ce are cât de cât legătură cu ea este blamabil. Pentru personajele «Risipitorilor» lumea aceea este redusă la schematism dogmatic: chiaburi, legionari, reacţionarism şi complot. Mediocritatea nu deranjează pe nimeni". Ca şi: "O dată aplicată ştampila de personaj negativ, reacţionar, nici o şansă de reabilitare nu mai există. Domnişoarei şefe de lucrări, de exemplu, nu i se permite să scoată nici măcar un cuvinţel - ca personaj - pe parcursul romanului, fie în apărarea sa, fie măcar de recunoaştere a acuzaţiilor. Semn de literatură propagandistică". e) Refacerea operei de la o ediţie la alta, în duhul unui jenant servilism ideologic, o aducere "la zi" artificioasă a personajelor, întâmplărilor, ideilor, grăitoare sub acest raport fiind cele patru ediţii ce s-au succedat, în decursul unui deceniu (1962-1972), ale romanului *Risipitorii*: "Refacerea acestui roman seamănă cu descrierea istoriei, practicată de istoricii comunişti, trecutul neconvenabil este retuşat sau pur şi simplu eliminat. Alţi romancieri ai «obsedatului deceniu» românesc '50-'60 sunt mult mai critici decât Preda, care pare mai curând preocupat de operaţia inversă, de recondiţionare a imaginii restaurării comunismului". f) Concluzia cercetării ce invalidează o situare estetic-morală a lui Preda, aflată încă în largă circulaţie: "Cert rămâne că, în acest caz, nu poate fi vorba de scriitor ca o conştiinţă a vremii sale. Şi nici de o operă ca mărturie obiectivă".

Va putea au ba să se ocupe de aceste chestiuni dl. Eugen Simion? Va fi în măsură a da o replică autentică, onorabilă, care să nu mai facă uz de patetisme ieftine şi de pompierisme, care să nu se mai pulverizeze în scorniri şi jigniri? Rămâne în aşteptare. Nu putem sfârşi comentariul nostru fără a aduce o justificare aprecierii de critic postnomenclaturist pe care i-am aplicat-o d-lui Simion, considerându-l un nostalgic al unei epoci ("epoca de aur" pentru unii), în care Marin Preda trăia într-un empireu oficial, nomenclaturist fiind, fie şi pe plan secund, cel al culturii, dorlotându-se în muzica unei critici oficializate, pe avers apologetică, pe revers represivă (nu fără legătură cu diversele forme ale cenzurii şi ale traficului de influenţă). Citâm iarăşi pe dl. Geacăr: "prestigiul de care se bucură (M. Preda), ca şi directoratul editurii Cartea Românească, transformă critica literară într-un murmur encomiastic, cu ridicări de ton la fiecare nouă apariţie editorială. Articolele veritabil-critice sunt primite cu mefienţă, dacă nu cu ostilitate, pentru că sistemul politico-cultural asimilează critica la adresa unor lideri, fie şi artistici cum era Marin Preda, cu critica la adresa Tovarăşului ori a sistemului. Este cazul articolului lui Nicolae Manolescu despre una din cele mai slabe cărţi (cea mai proastă este piesa de teatru *Martin Bormann*), romanul *Marele Singuratic*)". Q.e.d.

P.S. "Portretul" de care am parte în *Dicţionarul general al literaturii române* este scris, indubitabil, de dl. Eugen Simion cu mâna transformată în stilou a unui cirac pe numele său (dacă are importanţă) Andrei Grigor. Dacă, aşa cum reaminteşte Roxana Sorescu, într-un substanţial comentariu apărut în *Observatorul cultural* (întâmplător, câtuşi de puţin favorabil preşedintelui Academiei), "judecăţile de valoare (...) într-un dicţionar clasic (subliniem: într-un dicţionar care pur şi simplu se respectă - n.n.) ar fi trebuit deduse din sintezele informative cât mai imparţiale", aci îşi face de cap subiectivitatea răuvoitoare cea mai vădită, răfuiala marginală, de joasă speţă. Incapacităţii de contraargumentare i se substituie pânda dintr-un gang obscur şi lovitura bravă, pe la spate. Articolul de dicţionar în cauză - l-au mai dibuit şi alţii - nu e decât unul din bolovanii îngrămădiţi cu nemiluita în cala unei dubioase ambarcaţiuni ce, din pricina lor, în loc de-a ieşi în larg, e gata a se scufunda. De râsu-plânsu. Nu vă e jenă de toate acestea, domnule Eugen Simion?

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Plictiseala...

PLICTISEÁLĂ, *plictiseli*, s.f. 1. Stare sufletească apăsătoare, ușoară depresiune morală provocată de singurătate, de lipsa de ocupație sau de o ocupație neatrăgătoare, de monotonie etc.; gol sufletesc, urât, *plictis*. 2. Enervare, necaz, supărare. – Plictisi+suf. *-eală*. (DEX)

Nu am putut să nu observ că definiția plictiselii e oarecum circulară, dar nici că se putea ceva mai nimerit în cazul ei. Am ales tema aceasta convinsă fiind că e un universal și se aplică indiferent de religie, rasă, vârstă, sex sau regimul de oprimare. Ce mai?! Plictiseala e sinonimă cu democrația. Se merită să se vorbească despre ea mai mult decât o fac dicționarele? Noi credem că da. Alții, mai deștepți decât noi, au crezut și ei la fel, și tocmai de aceea le-am făcut și lor loc. În caz de plictiseală intensă, nu vă adresați nimănui. (*O.P.*)

Ceea ce nu te ucide, te plictisește de moarte

Cătălin Vasile Bobb

Nu înțeleg de ce Platon nu vorbește despre plictiseală. Există atâtea mărturii că plictiseala poate oricând face subiectul filosofiei încât se poate întreba de ce n-o fi existând și Ideea de Plictiseală Absolută alături de cea de Bine, Frumos, Adevăr etc. Cum se face de ceea ce ne însoțește zi de zi nu suportă întrebările lui Socrate? Oare plictisul nu poate sta pe post de preambul al istoriei, creației, activității cotidiene etc.? Mi se pare că există o întreagă pedagogie care ne învață că plictiseala trebuie descalificată. Nu-ți șade bine să afirmi că te plictisești. Ești automat vinovat de lipsă de îndeletnicire. Iar a afirma, la un nivel abstract, posibilitatea plictiselii ca motor ideatic pare o impietate. Însă nimeni, absolut nimeni, nu poate afirma că a scăpat de preavinovatul sentiment. Pentru mine e de-a dreptul plictisitor să văd că marii filosofi occidentali, ei preabunii, nu se plictisesc niciodată în scrierile lor. Să fie, oare, numai apanajul oamenilor simplii?

Jacques Le Goff, celebrul medievalist, afirmă în *Imaginarul medieval* următoarele: „oamenii din acele vremuri trebuie să se fi plictisit teribil la apariția sfinților". Stupoare totală la o astfel de afirmație! Pentru noi pare incredibil, adică incredibilul (apariția sfinților) devine banal. Suprasaturația nu suscită nimic, totul se uniformizează devenind o lentă intrare în normal și, la limită, nici sfinții nu mai miră pe nimeni. Numai neobișnuitul poate suscita, regula nu. Ceea ce revine la a spune că, aici, intră pe scenă plictiseala care aduce cu sine o respingere a *prea*obișnuitului, a *prea*familiarului a ceea ce se întâmplă zi de zi, a rutinei, a vieții. Adică, la rigoare, plictiseala avertizează asupra condiției noastre de ființe ce-și desfășoară viața într-o relativă regularitate, spunând că cotidianul începe să deranjeze cerând, o acțiune. În acest registru pare că totul plictisește, nimic nu scapă, plictiseala e cumva coextensivă existenței noastre.

Afirmația lui Le Goff, dincolo de faptul că m-a amuzat teribil, vine să schimbe întreaga grilă de lectură pe care mi-am putut-o imagina în cazul istoriei. A aranja istoria subiecților în funcție de plictiselile fiecăruia nu cred că ar întâmpina vreo dificultate. Binecunoscuții bufoni de la curțile regale nu vor să facă altceva decât să domolească plictiseala necuviincioasă a *trimisului* domnului pe pământ. Suetonius, în celebra sa carte *Viețile celor doisprezece Cezari*, ne povestește că Nero, dincolo de psihozele sale, degaja o plictiseală absolută.

De ce oare dă foc Romei? Sau, altfel spus, de ce în timpul Imperiului roman, celebrele festivaluri țineau patruzeci de zile? Nu era o formă subversivă da a-i feri pe oameni de plictiseală, plictiseală care putea duce la revoltă?

Rămânând în același registru Sorin Antohi mărturisește, fără echivoc, că în timpul regimului comunist te plictiseai grozav. Adică, nu aveai nimic de făcut și atunci citeai. Am avut mereu sentimentul că nu pot vorbi despre perioada comunistă, nu-mi aparține și resimt tentația de a învinovăți, poate pe nedrept, pe oricine. În schimb, se pare, atunci aveai răgazul să te plictisești sănătos, ceea ce crea posibilitatea lecturii. Îmi amintesc cu plăcere de biblioteca părinților mei, o bibliotecă pestriță, plină de cărți, de toate soiurile. Pentru că tot am ajuns aici, sub formă de adagiu, ce se petrece astăzi poate fi numit plictiseală patologică. Știm cu toții argumentul lui Freud în ceea ce privește religia: mecanism de apărare în fața intemperiilor vieții. În contrapartidă, plictiseala funcționează ca basculare a sentimentului de suprasaturație a atât de cotidienei existențe, într-o nevoie de excludere a rutinei care oferă posibilitatea acțiunii. Însă astăzi se petrece că nu mai ai posibilitatea să te plictisești. Deși se poate afirma, fără putința de tăgadă că specificitatea epocii contemporane este plictiseala, totuși se pare că nu mai avem timp să ne plictisim. Celebra formulă a lui Schwarzenegger din *Terminator II* "What doesn't kill you makes you stronger"(?!), poate fi înlocuită cu „Ceea ce nu te ucide te plictisește de moarte". Și în consecință, contemporanii noștri mediatici se chinuie să nu cumva, doamne ferește!, să ne plictisim. Ne oferă, mult mai corect ar fi, ne livrează, o întreagă grilă stimulativă care vrea, cu orice preț, să ne scoată din plictiseală. Această scoatere din plictiseală e analoagă, la limită, pentru societatea contemporană, scoaterii din ascundere heideggeriene. *Aletheia* nu spune altceva decât că adevărul își așteaptă salvatorul, care la rândul său se așteaptă pe sine, într-o lupta continuă, să iasă din peșteră. Acum. Plictiseala ca stare de fapt stă cuibărită, mâncând din sufletele nefericiților contemporani, transformându-i în cronofagi eterni. Salvatorul, desigur, nu mai este tocmai el, ci un alt *cineva* sau *altceva* cumva alocat, transsubstanțiat, de nefericita ființă, care-i dă obligația de a-l salva. Atunci salvatorul (lumea mediatică) primește cu bucurie această atribuție și... nu ne lasă să ne plictisim, adică munceşte.

Iată o întreagă serie de motive pentru care plictiseala ar merita osteneala unei analize. În fine, pentru dragul argumentului, să imaginăm că filosofia occidentală nu a uitat de plictiseală, că Platon ar fi acceptat ca Socrate să vorbească despre ea și că Gorgias iubea maieutica;

Socrate: Între atâtea trebuințe pe care omul le are, dacă ar fi să fii întrebat, unde crezi că vom găsi plictiseala?

Gorgias: De bună seamă, Socrate, întrebare ta e un șiretlic.

Socrate: De ce crezi asta?

Gorgias: Pentru că răspunsul meu, dacă ar fi să fie, ar afirma că nu-i o trebuință a omului, ci o vină pe care o poartă oamenii, lăsată de zei.

Socrate: Dacă ar fi să cred că acesta este un răspuns, că zeii nu se plictisesc niciodată.

Gorgias: Desigur, așa e.

Socrate: Dar asta înseamnă că zeii nici nu se bucură, așa cum o facem noi oamenii atunci când activitatea noastră ne ferește de plictiseală.

Gorgias: Ai dreptate Socrate.

Socrate: Asta înseamnă că Cronos nu ar fi trebuit să se unească cu Rheeia, pentru că nu avea nevoie de nimic, de nici o activitate.

Gorgias: Pe toți zeii, Socrate, ai dreptate!

Socrate: Dar totuși a făcut-o ceea ce înseamnă că nu se simțea foarte bine singur și, mai mult, avea nevoie de o activitate.

Gorgias: Socrate, rămân fără cuvinte!?

Socrate: Poate că totuși până și zeii se plictisesc...

„Luni
Eu.
Marți
Eu
Miercuri
Eu.
Joi
Eu."

(Witold Gombrowicz, *Jurnal 1953-1956*)

„Nu, viața mea a început dintr-o dată printr-o stingere. Pare ciudat, totuși așa e. Chiar din prima clipă din care am fost conștient de existența mea, am simțit că încep să mă sting. Începusem să mă sting scriind hârtii la serviciu; apoi am simțit că mă sting citind din cărți adevăruri pe care nu știam să le aplic în viață..."

„Ar fi putut să adoarmă în această liniște binemeritată, desfătându-se cu ea, așa cum se desfată locuitorii tuturor lăcașurilor tihnite, întâlnindu-se de trei ori pe zi, căscând în timpul convorbirilor obișnuite, toropiți de somn, lâncezind de dimineața până seara, întrucât totul a fost gândit, totul a fost spus, totul a fost făcut și nu mai ai ce spune, nici ce face, căci «așa e viața pe lumea asta»."

„Ilia Ilici se sfârși, pe cât se pare fără dureri ori chinuri, ca un ceasornic care se oprește pentru că nu l-a întors nimeni."

(I. A. Goncearov, *Oblomov*)

14

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Eterna reîntoarcere a plictiselii

Aurel Bumbaș-Vorobiov

Ca să vorbesc despre plictiseală ar trebui cel puțin să încerc să dau o definiție a ei. O definiție ar presupune capacitatea de a exprima bine joncțiunea dintre genul proxim şi diferența specifică. În cazul plictiselii însă, dacă genul proxim este „trăire subiectivă", diferența specifică e imposibil de surprins, e pur individualizată, de fiecare dată deficitar exprimată de (atât de formalul) limbaj. În universul acesta al trăirilor subiective, de-o eflorescență eterogenitate, hrănită în cazul plictiselii de afinitatea pentru planul individual, avem şi o caracteristică universală, ce izvorăşte din faptul că plictiseala n-a ocolit probabil nici măcar un om adult. Faptul că fiecare din noi am luat contact cu ea n-o face obiect capabil de a suporta o definiție ostensivă. Nici măcar degetul imaginat n-o poate indica.

Dacă plictiseala nu e obiect, dacă de ea a fost afectat aproape fiecare om matur, trăită fiind ca sentiment subiectiv, strict individualizat, nu ne rămâne decât să o înțelegem ca pe un simptom, ori ca pe un complex simptomatic. Dacă avem însă un simptom sau un complex simptomatic, logic ar fi să putem identifica şi un set de semne obiective. Caracterul subiectiv şi perfect individualizat al plictiselii ne refuză însă dimensiunea pozitivă, obiectivantă pe care o are semnul. Plictiseala, înțeleasă ca simptom sau complex simptomatic, nu părăseşte universul subiectiv şi nici caracterul său strict individualizant. Breşa pe care ne-o oferă spre cunoaşterea sa este o simplă firidă, din care lipseşte până şi idolul încrederii. Privită dintr-un anume unghi, firida poate părea că anunță o fereastră, însă abordarea ei frontală ne spulberă aşteptările ce tânjesc după deschiderea dispusă transcenderii spre cunoaştere. Caracterul strict simptomatic al plictiselii asociază în mod curent impresiuni obiective de diferite forme, cu trăiri subiective, individualizate, mereu inadecvat surprinse printr-un sistem de semne. Etiologia plictiselii dă dovadă de un înalt grad de imprecizie, din cauza absenței unui set de semne stabil ca structură şi a unei sintaxe care să-i asigure formula expresivă specifică. Ceea ce putem pune în ecuația etiologică a plictiselii este o simplă asociere între un complex condițional-cauzal, constituit dintr-o nebuloasă co-prezență a unor situații obiective şi a unor stări subiective, şi mărturia apariției unei stări subiective strict individualizată, arbitrar desemnată prin termenul „plictiseală".

Incapacitatea de a surprinde plictiseala într-o ecuație etiologică clară şi verificabilă atrage după sine o atitudine terapeutică strict simptomatică, adică identificarea unor remedii care duc la diminuarea simptomelor. Tratamentele simptomatice au un temei cognitiv nespecific, un efect cognitiv redus şi, în plus, au o eficiență temporală. Simptomaticul cel mai eficient în cazul plictiselii constă în mutarea atenției de la starea pe care o desemnăm ca plictisitoare, conferindu-i un alt centru de interes. Această mutare a centrului de interes implică în acelaşi timp o destructurare a complexului condițional-cauzal pentru o anumită perioadă de timp. Ori, în acest caz, în care coincide tratarea simptomatică cu punerea în criză a complexului condițional-cauzal, avem, dacă nu un aport cognitiv ce lămureşte ecuația etiologică, cel puțin o metodă de prevenire a apariției plictiselii. În tratarea simptomatică a plictiselii, singura posibilă în absența unei etiologii exacte, descoperim un moment paradoxal în care are loc o suprapunere între modalitatea tratamentului simptomatic şi prevenire. Acest moment paradoxal poartă cu sine două nuanțe filosofice. Prima nuanță ne asigură înțelegerea în direcția unei modalități de conservare a individualității umane în raport cu tratarea cauzal-mecanicist-fizicistă, pe care şi-o asumă universul disciplinelor declarat ştiințifice, tratare care, din considerente cognitive, recurge de fiecare dată la o sterilizare a planului individual şi a caracterului individualizat al fenomenelor legate de om. A doua miză ne aduce în vedere faptul că plictiseala este o caracteristică specifică ontologiei umane. Adică, lipsa unei etiologii exacte a plictiselii, coincidența dintre tratarea simptomatică şi prevenire şi prezența ei ca experiență cvasi universal răspândită ne duce mai curând cu gândul la faptul că plictiseala aparține omului, astfel încât el nu poate decât să se plictisească.

Pentru a evita neajunsurile pe care le ridică definirea plictiselii şi care duc la alterarea caracterului său autentic, ce survine din faptul că plictiseala este un sentiment subiectiv puternic individualizat, am propus un traiect cognitiv non descriptiv şi non fenomenologic, un traiect care cuprinde o tratare simptomatică a plictiselii. Dar propunerea noastră ascunde riscuri pe care le presupune orice tratament simptomatic, care recuză aportul cognitiv al simptomelor şi semnelor în favoarea dexterității manipulatorii. Coincidența dintre tratamentul simptomatic şi comportamentul preventiv potențează şi mai mult neajunsul cognitiv. Însă, respectând rezistența plictiselii la tehnicile fenomenal descriptive, am evitat, în acelaşi timp, o înțelegere mecanicist-fizicistă asupra fenomenelor psihice umane.

Caracteristicile complexului condițional-cauzal pe care îl presupune plictiseala sunt legate în mod esențial de aprecierile subiective, contextual individualizate, însă repetiția mecanică şi/sau persistența îndelungată a unor fenomene sau stări al căror sens nu devine aprehendabil, dezirabil sau necesar sunt elementele desemnate ca cel mai frecvent prezente în complexul condițional-cauzal al plictiselii. Faptul acesta este confirmat şi de efectul pe care îl are tratamentul simptomatic ce utilizează introducerea unor elemente noi, distopice câmpului atenției, pentru a rupe ritmul şi sintaxa monotonă a contextului condițional-cauzal ce însoțeşte apariția sentimentului plictiselii. Creşterea numărului de intervenții disruptive în cazul plictiselii duce însă la fenomenul maniacal al *neofiliei*. Perfecționarea modernă a mijloacelor de susținere a neofiliei a dus la fenomenul de masificare a plictiselii. Plictiseala a devenit un privilegiu al omului modern, un privilegiu rezidual al neofiliei sale. Revenirea obsesivă a plictiselii este asigurată de însuşi mecanismul prin care omul încearcă să înlăture plictiseala. Între neofilie şi plictiseală se stabileşte un raport metamorfotic de complicitate. Statutul de parazit şi gazdă devine indiscernabil o dată cu perfecționarea pachetului ideologico-tehnic pe care îl aduce modernitatea.

Caracterul efectiv al fenomenului neofiliei accede la existență prin posibilitățile pe care le deschide în plan ideologic modernitatea, dar şi prin realitățile pe care le susține eficientizarea economică a practicilor tehno-ştiinței, uzuale într-o societate industrială sau post-industrială. Dacă modernitatea susține în planul plăsmuirilor spirituale regula recuzării tradiției ca instanță patronală şi înscrierea în conul de inspirație al „modei", joncțiunea dintre necesitățile pe care le ridică economicul şi specificul tehnicii şi al ştiinței pune la dispoziție mecanismul practic, suportul logistic, câmpul experimental pentru a accelera viteza schimbării. Contextul pe care îl construieşte metamorfoza dintre plictiseală şi neofilie impregnează viața cotidiană a omului contemporan. Neofilia devine o practică a existenței cotidiene, iar ca regulă de viață exclude soluțiile clasice de viețuire, care mai curând predispun la autoexcludere şi dezadaptare la realitatea cotidiană. Acceptarea condițiilor pe care le impune plictiseala şi a conştiinței de om plictisit este un remediu provizoriu pentru neofile. Devine vizibil faptul că exacerbarea tratamentului simptomatic al plictiselii face reversibilă relația dintre simptom şi remediul simptomatic. Simplu spus: exagerarea importanței noului în tratarea plictiselii determină necesitatea exagerării importanței plictiselii pentru atenuarea neajunsurilor pe care le produce neofilia.

Modernitatea susține neofilia, neofilia masifică plictiseala, masificarea plictiselii ne relevă veşnica ei reîntoarcere, iar eterna ei revenire îi întăreşte statutul de constantă ontologică a ființei umane. Până să auzim glasul Ființei e nevoie să ne antrenăm auzul la şoaptele Plictiselii.

Domnilor, mă declar plictisit de propria mea plictiseală, de orice modalitate de deplictisire, de neofilie, dar asta numai atunci când simt bine că nu mai sunt plictisit!

Exist ca să mă plictisesc, mă plictisesc ca să exist, dar despre Dumnezeu n-aş putea să vă spun nimic.

Bibliografie:

Câteva cărți interesante, unele chiar plictisitoare, toate deja scrise de alții.

„Dar dacă adaptarea este necesitatea supraviețuirii, semnificarea ar trebui să fie libertatea existențială, iar tensiunea dintre gest şi cuvânt să o repete pe cea dintre ideea de demnitate şi cea de libertate. Între noțiunea omului ca mecanism într-un angrenaj şi aceea a omului ca persoană autonomă este foarte greu să decizi. Uneori ai impresia că cei din jur sunt nişte computere programate, că ajunge să apeşi pe nişte butoane pentru ca reacțiile pe care le obții să fie predictibile şi precise. Există însă şi zile în care crezi în libertatea sau spontaneitatea celor din jur, în ruptura pe care gesturile şi cuvintele le pot introduce în ordinea prea mecanică a lumii. În pofida spontaneității presupuse, iubirea poate fi obținută şi manipulată, pentru că ea este un cod occidental, un program pentru un computer de tip uman. Dar dacă există vreun loc în care libertatea şi spontaneitatea să aibă totuşi şanse împotriva mecanismului care suntem noi, să aibă şanse împotriva determinărilor, acest loc este iubirea, în care cel programat se poate revolta sau elibera de programările sale."

(Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Re/Medii

Silviu-Lucian Maier

Eşti plictisit? Ai câştigat o excursie în jurul lumii! Ar putea suna un *jingle* tv. care să te extragă din starea de grație. *Flictiseala.* Atunci, în primul rând, ai câştigat totul, fiindcă reuşeşti să nu mai simți, să faci să nu conteze cel mai scump element-*coordonată* al vremurilor actuale: timpul. Singurătate, monotonie, gol sufletesc, *this is it!*

O primă plimbare. Patru variațiuni ascuțite pe aceeaşi temă: *Spleen, Les felurs du mal.* Coborâm în fața ecranului. Pentru Baudelaire există o tensiune care-i străbate versurile, un simțământ, o chemare, o atingere... *spleen,* acolo este şi *ideal*ul. Pentru noi.

Cele mai plictisitoare filme bune ale noului mileniu

Un anumit teritoriu cinematografic pe care l-aş descrie ca fiind asemena unui ghețuş. Seara copiii ghiduşi aruncă pe stradă câteva găleți cu apă. Noaptea ninge acoperind patinoarul artificial. Ziua, dezastru pentru cei care calcă hotarât, pur şi simplu acolo trebuia să fie altceva! Un mare necaz pentru cei care calcă prudent... ei au pierdut mult timp! Dar copiii privesc din umbră şi se hlizesc. La un moment dat se plictisesc şi încep *a se da* pe ghețuş. Ei nu mai au nimic de pierdut, deja au pierdut alții, cei hotărâți şi cei prudenți.

Sînt filme pe care trebuie să le laşi să-ți vorbească. Nu trebuie repezite, mângâiate, gândite, sperate *avant-la-lettre.* Dacă plăteşti hotărât biletul sau piratezi discul vei fi enervat fiindcă nu e acțiune! Dacă vei porni înspre film cu prudență vei adormi fiindcă nu e acțiune! Sfatul eroului american de pe ecran ar fi *leave any hope, enter the spleen, you may find the ideal.*

Cronologic:

Lost in translation, Sofia Coppola, 2003.

Două ființe care *se* caută. Bob Harris, vedeta de cinema, către sfârşitul vârstei a doua, căsătorit, copii. Charlotte, tânară, licențiată în filosofie, căsătorită cu un celebru fotograf. În Tokio, el pentru a filma o reclamă, ea alaturi de soț.

El cunoaşte aeroportul japonez, oraşul japonez, hotelul japonez, liftul japonez, gazda japoneză, *femeia fatală* japoneză, duşul japonez, operatorul japonez, televiziunea japoneză, fotograful japonez, măscăriciul vedetă-TV-japoneză, aparatul de fitness japonez, spitalul japonez, distracția japoneză.

Ea cunoaşte orizontul urban nocturn/diurn, templul buddhist japonez, oraşul japonez, sala de jocuri video japoneză, *star*ul feminin japonez, televiziunea japoneză, distracția japoneză, spitalul japonez, călătoria japoneză cu trenul.

El o cunoaşte. Ea îl cunoaşte... amândoi rătăcesc într-o lume, aceeaşi pretutindeni.

Căutând a se pierde (cum altfel te poți re-găsi?) într-o civilizație pe care o simțeau autentică, lui Bob şi Charlotte-ei Japonia le răspunde tocmai cu elementele de care aceştia fugeau – cu acea parte a occidentului care se asimilează cel mai repede în orice colț al lumii (văzându-l nu tocmai în apele lui, gazdele îi trimit lui Bob o prostituată, Charlotte rămâne în afara preocupărilor soțului ei) prezentându-se ca o barieră insurmontabilă în dorința lor de a *se* regăsi, noi.

Profunzimea ființării intelectuale din occident (prin ocupația ei, filosofia) şi nedeterminarea existențială occidentală (prin ocupația lui, actoria), ea nutrind să *participe* şi prin aceasta să învingă solipsismul, el dorind să se ancoreze ca *persoană* într-o lume în care i se cere sa fie totdeauna altul... se întâlnesc... încearcă să comunice...

El află că este singur şi îndrăgeşte mâncarea japoneză.

Ea rămâne singură şi îndrăgeşte aranjamentele florale japoneze.

Doi oameni *se* caută...

The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003.

E atâta linişte. Un zâmbet schițat fetei care vinde în magazinul din orăşel, *nu, nu am câştigat cursa de motociclete,* îi spune el. O cheamă în California fiindcă ea îşi dorea să vadă statul şi fiindcă el crede că încă este posibil. Nu o poate aştepta să îşi pregătească un mic bagaj. Accelerează. E atâta linişte. Intimitate fără încetare (*prim-plan*uri neobişnuite). *[brake]* Porneşte spre Los Angeles, California, pentru a participa la o altă întrecere motorizată. Porneşte, în acelaşi timp, spre oraşul viselor, spre locul unde visurile se nasc, în acelaşi timp, locul unde poți visa. Iar dacă filmul este un bun terapeut pentru spectator (proiectează pe ecran dorințele noastre, eliberând fantasmele noastre, elementele refulate ale inconştientului, într-un act de substituție: *eu*l spectatorului este aşezat de către privitorul însuşi în locul *ego*ului ideal de pe ecran – *star*ul) tărâmul filmului este un bun terapeut pentru eroul filmului: îi oferă suportul materializarii onirice. În film ca punct final al calatoriei interioare – îşi re-cunoaşte situația visând într-un hotel din L.A., – în realitate ca fabricare propriu-zisă a unui produs cultural. *[brake]*

Opreşte pentru a-şi cumpăra o cola. O îmbrățişează pe femeie. O sărută, ea lăcrimează. O mângâie, îl mângâie. Nu poate rămâne.

O prostituată frumoasă. Rose. Numele ei scris pe un talisman. Ceva nu merge. Ea coboară.

Drumul ce străbate America şi cântece despre iubire, lipsă, gol sufletesc, singurătate. Melancolie. Nu mai e nimic de pierdut.

[brake] vis final *[brake]*

Last Days, Gus Van Sant, 2004.

Ultimul film al lui Van Sant este şi închizătorul unei trilogii ce meditează asupra unor evenimente reale ale căror cauze au rămas învăluite în mister. Astfel, filmul devine efectul imaginar al unui real ascuns. Primul episod al trilogiei, *Elephant,* descrie momentele premergătoare masacrului facut de doi elevi în liceul din Columbine la sfîrşitul anilor '90, *Gerry* vorbeşte despre viața pe care doi prieteni au avut-o rătăcindu-se în deşert (Van Sant porneşte de la un articol apărut în media), iar *Last Days* este o poveste despre însingurare, izolare şi moarte pe care autorul i-o dedică lui Kurt Cobain.

Cele trei filme, spune regizorul, *folosesc ficțiunea pentru a descoperi ceva nou despre o situație existentă. Sunt poveşti în care oamenii ignoră ceea ce s-a petrecut cu adevărat, fiindcă le lipsesc anumite date. În cazul lui* Gerry *o singură persoană s-a întors, aşadar avem o singură versiune. Referitor la* Elephant *rămâne pentru totdeauna întrebarea* de ce, cum de s-a întâmplat aşa ceva? *În ceea ce-l priveşte pe Kurt Cobain, nimeni nu ştie precis nici unde era în ultimele două zile ale vieții sale, nici ce s-a petrecut. Sursa de inspirație în cazul* Last Days *nu este atât evenimentul în sine, cât fascinația exercitată de misterul legat de aceste ultime zile.*

Filmul nu critică nici un moment. Deşi Blake pare drogat, niciodată nu-l vedem prizând sau injectându-şi. Nu avem decât presupoziții, iar ceea ce vedem sînt ipostaze diverse ale aceluiaşi spirit. De aici se naşte poezia filmică. Imagine aproape împietrită, debut, undeva într-o pădure, apă, sunet puternic în *off,* aparent o cădere de apă, o cascadă probabil. Blake coboară în apă, se scaldă. Înoată spre partea opusă, se urcă pe o stâncă, uşoară mişcare laterală a camerei, vedem că într-adevăr era o cascadă. Blake urinează în-contra-cascadei. El e în prim-plan, ironizează natura. Travleling lateral înalt, spre final, din înaltul pădurii îl observăm pe Blake, o mică vietate pierdută undeva în cadru, alergând. Natura îl ironizează pe Blake. Atmosfera intimă. Blake păşeşte încet, apoi alert spre conacul aflat în pădure. Bolboroseşte. Indescifrabil. Dar trebuie să-l auzim, poate scapă un cuvânt. Camera îl urmăreşte îndeaproape. Încetişor la început, apoi grăbeşte şi ea, nu-l *scapă* pe Blake. Muzician. Nimic nu mai curge atunci, este doar sunet.

Crimă. Sinucidere. Solitudine. Supradoză. Solitarism. Pistol. Abandon. Moarte. Înălțare.

„ «M-am plictisi!t» –
această idee n-are nici un rost
s-o spui la amiază,
e prea târziu, atunci.
«M-am plictisi!t»
trebuie spus la şase dimineață
când te trezeşti dintr-un somn
bun, sănătos,
cu vise multe, plin de energie.
Atunci, dacă poți spune
«M-am plictisi!t», eşti cineva,
privind faianța şi cafeaua în care
soarele joacă vesel ca o angoasă ce este.

(Radu Cosaşu, *Sonatine*)

„O pasiune te mistuie cu atât mai mult cu cât obiectul ei e mai nelămurit; a mea a fost Plictisul, şi am fost doborât de imprecizia lui."

„Vidul, este dintru început, atributul leneşilor – metafizicieni din născare –, în timp ce pentru oamenii de treabă şi pentru filosofii de meserie el e o certitudine dobândită la sfârşitul vieții, ca răsplată pentru decepțiile îndurate."

„Plictisul e o angoasă larvară; urâtul – o ură visătoare."

„Să vomităm? Să ne rugăm? – Plictisul ne înalță către un cer al Răstignirii care ne lasă în gură un gust de zaharină."

„Cât timp plictiseala se limitează la chestiuni de sentiment, totul mai e cu putință; dacă a cuprins şi sfera judecății, s-a zis cu noi."

(Emil Cioran, *Silogismele amărăciunii*)

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Plictiseala ca ironie
Socrate şi Emma Bovary

(Urmare din pagina 3)

Plictiseala e o ironie lovită de neurastenie. Pentru Socrate a bea cucuta înmânată de alții nu e decât un sfârşit cumpătat, pentru Emma arsenicul luat de bunăvoie e ultima necumpătare.

Plictiseala e absolut de neînlăturat pentru că nu e o chestiune de formă, ci una de fond. Până şi Platon a sesizat această indiferență, numind-o materie (nici bună, nici rea, în sine). Până la Nietzsche fondul acesta indiferent a fost supus resuscitărilor în fel şi chip: ba cu fundamentele, ba cu ideea de Dumnezeu (un fundament asezonat cu aroma iubirii). Antipatizându-l pe Socrate, Nietzsche nu poate să se descotorosească totuşi de ironia lui, dar o foloseşte pentru a da o lovitură de grație, făcând-o inutilă ca formă de cunoaştere şi predând-o în brațele nihilismului. Dacă până la el corul filosofilor îngăima acelaşi cuvânt: Ființa!, Nitzsche le întoarce uşa peste degete, tunând prin vocea lui Zarathustra: Întâmplarea! Cumpătarea (*mediocritas optima est*) îşi pierde şi ea utilitatea, iar viața în formula „a continua să visezi ştiind că visezi" devine un bovarism asumat.[3]

Filosofia a fost o literatură optimistă, cu personaje care se chinuiau să demonstreze inutilitatea visului. Literatura, pe de altă parte, a fost o filozofie ale cărei personaje țineau să demonstreze nu atât inutilitatea realității, cât inutilitatea demonstrației însăşi (până şi zeilor le-ar face rău). *Doamna Bovary* e un mic tratat de indiferență la indiferența lumii. Plictiseala nu e decât traversarea acestei realități căreia nu-i pasă de adevăr. Problema nu mai vizează o minte (conştiință) care îşi caută puncte fixe, ci surparea „monotono-teismului" de către „această jalnică *idée fixe* a simțurilor" care este trupul (*Amurgul idolilor*).

Eterna reîntoarcere, face din dialectică unealta plictiselii şi nici ocolul prin heideggerianul cerc hermeneutic nu o poate slava. Hermeneutica nu face decât să lungească o listă de lucruri în care unul s-a arătat, sau s-ar putea arăta. Metafora e unealta perversă a plictiselii. Cine poate răspunde pozitiv la întrebarea demonului nietzschean?[4] Rezistența la repetiție e proba autenticității, care depăşeşte chestiunea bine-rău, această iluzie "moral-optică". Dar rezistentă e doar trauma. Căci nu e vorba (numai) de eterna reîntoarcere a tavanului pe care-l vedem când ne trezim, nici cea a aceloraşi străzi pe care mergem la serviciu, ci de eterna reîntoarcere a gândurilor, sentimentelor, „veşnica monotonie a pasiunii care are totdeauna aceleaşi înfățişări şi acelaşi limbaj". Plictiseala „rezolvă" problema unului ca multiplu.

Plictisitul nu descoperă atât marele egal dintre lucruri, cât simetria care le devorează. René Girard, în *Minciună romantică şi adevăr romanesc* vizează tocmai acest mecanism în comentariul tehnicii la Flaubert: „Inventarul se lungeşte, dar totalul este întotdeauna egal cu zero. Mereu aceleaşi antagonisme sterile între aristocrați şi burghezi, credincioşi şi atei, reacționari şi republicani, amanți şi amante, părinți şi copii, bogați şi săraci. [...] Antagonismele sunt devorate de simetrie. Ele nu mai joacă decât un joc decorativ. Individualismul mic-burghez sfârşeşte prin apoteoza caraghioasă a Identicului şi Interşanjabilului".

Dacă Emma Bovary e destinul simetric-complementar al lui Socrate, Oblomov e, poate, al lui Platon sau chiar al lui Parmenide? Lenea lui e mai statornică decât Ființa. Stomacul lui funcționează asemenea unei găuri negre, în stare să comprime oricât de multă materie. „Alții, se gândea el, au avut parte să exprime părțile ei [ale vieții] zbuciumate, să pună în mişcare puteri creatoare şi distructive. Fiecare îşi are menirea lui pe lume! Iată ce filozofie îşi făcuse Platon-ul acesta de Oblomovka, mângâindu-se cu ea în mijlocul atâtor probleme şi aspre cerințe ale menirii şi datoriei în viață". Oblomov e şi el exponentul fondului indiferent al lumii. Dacă doamna Bovary se consumă neacceptându-l, Oblomov trăieşte ținând lumea în anticameră. Nu se chinuie să se aplice asupra ei. N-are a face! Există însă, în roman, un dublu subtil al lui, un dublu care fugind de lene pică în plictiseală, nesocotind ideea că lenea ar fi un mecanism de apărare împotriva plictiselii. Leneşului, spre deosebire de plictisit, îi rămân visele. Olga, căci ea e dublul activ al lui Oblomov, are (ne)norocul de a-şi vedea toate visele (mediocre, de altfel) împlinite: „ajunsese la o înțelegere severă a vieții [...] patimile nu mai aveau cum să se dezlănțuie, totul era armonie şi linişte". „Ce-i asta, se gândea ea cu spaimă. Cum e cu putință? Se mai poate oare dori încă ceva? Încotro vreau să merg? N-am unde! Calea mea se opreşte aici.. Asta-i tot... tot...[...] Natura spunea şi ea mereu acelaşi lucru; vedea în ea curgerea necurmată a vieții, monotonă, fără început, fără sfârşit"[V]. Plictiseala nu-i produsul unei „minți sterpe" şi Oblomov îşi permite să respingă „oblomovismul". Nu-i o chestiune de individ... „numele nostru e legiune". Oblomov, asemeni filosofilor cu filiații parmenidiene, ştie apriori, că a te lăfăi în devenire nu va produce nicicând o schimbare substanțială. Leneşul şi plictisitul nu trăiesc ca şi cum nu au nimic de pierdut, ci ca şi cum nu au nimic de câştigat. Ce rost mai are să ieşi din halat?

În locul ironiei ca unealtă a cunoaşterii, modernii au adus *spleen*-ul *witz*-ul şi nihilismul (bietul supraom, abia dacă a acces la titlul de dandy). Ironicul putea privi universul indiferent spunându-şi că deşi e o trestie e totuşi una gânditoare. Plictisitul priveşte universul şi îşi spune că în ciuda acestei întâmplări uluitoare numită „gândire", e totuşi!, numai o trestie. Modernitatea a fost momentul în care ironia şi plictiseala s-au angajat într-un joc dialectic. Valéry putea să spună în ultimele lui zile, ca o culme a acestui joc: *je suis foutu et je m'on fou*. „Sinteza" pe care a produs-o postmodernismul (subordonând bovarismul consumului, ca mecanism de producere a dorinței) face ca plictiseala să preia locul şi funcția ironiei. Nu mai e vorba, desigur, de a cunoaşte ceva, ci doar de a nu te lăsa „fraierit" de o puzderie de discursuri (ce să alegi între tot felul de „isme"? ce să alegi între Becali şi Vadim?) Sloganul e „don't belive the truth".

„Pasiunea" plictisitului e aceea de a se transforma în obiect. Asemenea naturii care nu spune nimic, obiectul este enigmatic şi sinistru. „Obiectul este întotdeauna un *fapt împlinit*. El este fără finitudine şi fără dorință, pentru că şi-a atins deja sfârşitul [...] Dacă complexitatea universului nu ar fi decât ascunsă cunoaşterii noastre, ea ar sfârşi prin a fi descoperită. Dar dacă universul este o sfidare adresată soluțiilor succesive care sunt propuse, atunci nu au şanse nici măcar ipotezele cele mai subtile" (Baudrillard, *Celălalt prin sine însuşi*). A te plictisi, nu înseamnă decât a plăti cu aceeaşi monedă, sau poate a trăi într-o similitudine de neocolit cu spațiul negru, infinit şi mut invocat de Pascal.

Critică fără critică, distanțare fără țintă, rezistență de dragul rezistenței. A întreba de ce nu se sinucide plictisitul e la fel de stupid ca a întreba de ce nu s-a sinucis Cioran. Plictiseala e forma ironică a „gândirii care se gândeşte pe sine", actualizată în simulacre la fel de îndepărtate de lumea reală, ca Rațiunea de simțuri. Lipsa de sens e cea mai mare critică la adresa sensului, la fel cum ateii sunt cea mai mare minune a lui D-zeu. De altfel citind argumentele unui logician precum William Ockham putem reconstitui, cum sub puterea raționamentului zeii au devenit din isterici, austeri şi mai apoi indiferenți. În concepția lui, Dumnezeu ar fi putut să poruncească să nu fie iubit, ci urât. Atunci ura de Dumnezeu ar fi devenit virtute, căci Lui Dumnezeu îi este indiferent ce porunceşte. Într-un sistem infinit-masochist Luther prelucrează aceeaşi idee, după care, voinței lui Dumnezeu nu-i pot fi asociate nici cauze, nici temeiuri. Judecata rămâne valabilă şi cu termenii schimbați. Criminalii în serie şi Don Juanii, la fel ca fostul Dumnezeu practică violența şi iubirea la întâmplare. E-atât de mare plictiseala încât nu mai are importanță pe cine nimereşti. Plictiseala e o formă de autonomie deznădăjduită. Poți să faci orice, sau să nu faci nimic. *Sistemul obiectelor*, te va înghiți, fie ca om de succes, fie ca şomer. El contorizează fiece clipă a vieții tale, bolnavă sau fericită, în termeni de cerere şi ofertă. Ieşirea nu mai e în *meta*fizică, ci în *intra*fizică, în *vegetal*...

Note

[1] Yonville este orașul suferințelor doamnei Bovary, un loc încremenit ca o fotografie.
[2] Friedreich Nietzsche, *Știința voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor, București*, Humanitas, 1994, p. 462.
[3] Emma „se trezea în alte vise" sau „se credea o părticică reală a acestor închipuiri".
[4] op. cit., p. 209.
[5] Însă plictisitul autentic, îşi face o apariție meteorică în *Suflete moarte*. Apare şi dispare pe lângă Cicikov, asemeni unui fulg de nea, nespunând aproape nimic pe lîngă faptul că „se plictiseşte".

„După ce scăpăra astfel cu amnarul de inima lui fără să poată scoate măcar o scânteie - Charles nefiind în stare, de altfel, să înțeleagă ceea ce nu simțea, şi nici să creadă în nimic din ceea ce nu se manifesta în forme cunoscute - Emma se convinse uşor că pasiunea bărbatului nu mai avea nimic deosebit. Expansiunile lui de dragoste făceau parte din program; o săruta la anumite ore. Era un obicei ca oricare altul şi ca un desert dinainte ştiut, după monotonia unei mese."
„...viața ei era rece ca un pod de casă cu lucarna spre nord, iar plictiseala, păianjen tăcut, îşi țesea pânza în umbra tuturor cotloanelor inimii sale."
„...în provincie fereastra ține loc şi de teatru şi de plimbare..."
„Conversația lui Charles era searbădă, ca un trotuar, şi-n ea defilau toate ideile comune, în veşmântul lor de rând, fără să stârnească vreo emoție, fără să te facă să râzi sau să visezi. Spunea că pe când locuia la Rouen nu avusese niciodată curiozitatea să se ducă la teatru, să vadă actorii din Paris. Nu ştia nici să înoate, nici să facă scrimă, nici să tragă cu pistolul, iar într-o zi nu fu în stare să-i explice un termen de călărie pe care îl întâlnise într-un roman."

(Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

proza

Păianjenul

Claudiu Komartin

Lângă poştă, unde asfaltul se termină, prin noroiul în care piciorul se scufundă până la gleznă, l-am zărit de departe, împotmolit în şanț ca în propria-i gură ticăloasă şi putredă.

Întâmplător, înfuriat de jocurile şi de intrigile pe care ştiam că le tot țese în jurul meu, scrisesem chiar în ziua aceea, la repezeală, într-un caiet câteva propoziții despre el, mult mai poetice decât ar fi cerut-o firea omului, aşa încât lucrurile, ca de atâtea ori înainte, se potriveau: nu ştiu ce căuta acolo, în cartierul meu cam sinistru, zbătându-se plin de demnitate în glodul negru, dar materia în care i se prinseseră picioarele se potrivea de minune cu caracterul său, căci, cunoscându-l îndeajuns de bine, aş fi zis că îi curge chiar în clipele-acelea din gât sau din nări.

Apariția mea l-a însuflețit brusc. Picam la fix (cât încă nu picase el de tot sub pământ). M-a salutat cu gesturile precipitate pe care i le ştiam prea bine. Mă trezeam, vrând-nevrând, obligat să scot un păianjen nesuferit din borcanul cu clei – începuse deja să bombăne de furie când am ajuns în dreptul lui, încât a trebuit să-i întind brațul (nu ştiu dacă mi-am ascuns prea bine scârba) şi, din câteva mişcări smucite, opintindu-se – cu puțina putere rămasă – într-un dâmb mai înalt, în timp ce pufnea din buze, l-am scos din groapă.

Iată-ne alături, stând pe fâşia de la marginea asfaltului, unde blocurile îşi aruncă umbra masivă pe pământul pe care nimic viu nu poate rezista mai mult de o zi.

Tipul nostru isteț, pe care-l crezusem odată prietenul meu (deşi are vorba atât de întortocheată şi laşă), mă descoase în legătură cu ultimele noutăți, cu tristețea mea şi chiar cu strania făptură ghemuită în piept.

Îi spun că am încercat să o sufoc, să o-nec, am vrut chiar să o ard cu un aparat de sudură nemțesc, dar nimic, nimic nu mi-a reuşit. Asta se vede şi în ceea ce scriu.

Falsul prieten se întoarce spre mine şi râde perfid, stâlcindu-mi fața cu respirația lui grea. Siguranța lui de sine e la fel de nesuferită ca ora exactă anunțată la radio. Se hlizeşte, se face tot mai inteligent şi îşi țese pânza în jurul meu. L-am scos din noroi şi el nu vrea decât să mă vadă crăpând. Mă strecor printre buzele lui întredeschise:

Leagă-mă, leagă-mă, ce te opreşte?

"Eşti paranoic, nu îți vrea nimeni răul".

Şi "i-ai întors pe toți împotriva ta".

În gura lui aeru-i cald, umed, otrăvitor.

Aştept legat cu sârmă de limba aspră şi-nveninată, imaginându-mi că sunt acasă şi că mi-e bine.

Nu te mai zbate, se va termina în curând. Şi iar se hlizeşte, şi eu căutând disperat uşa casei şi strigând către lighioana din piept.

Iar tipul isteț convingând lighioana să treacă de partea lui.

LEAGĂ-L, LEAGĂ-L, LEAGĂ-L ODATĂ!

Liniştește-te, totul va fi bine cât de curând.

poezia

Claudiu Komartin

Anatomie

Să scrii despre tine înseamnă
să vorbeşti despre carne

despre carnea oscilantă şi zgomotoasă
care înhață, zvâcneşte,
absoarbe

se revoltă şi tremură, strigă, te scoate cu sila
în stradă, târându-se
(râzi? opreşte-o tu dacă poți!)

se umileşte în intersecții cerşind mângâieri
cerşind lovituri
sângerează

CARNE PRETUTINDENI
şi nici o speranță că sufletul
e mai mult decât aburul ăsta subțire

mirosind a sânge
şi a rahat.

Alien Castration

pt. urmanov, desigur

... şi toate fetele astea
fascinate de lame de ras
sânge menstrual spermă
şi fetuşi
rozalii
în descompunere
cum se mai uită ele la mine
m-ar cam strânge de gât
le întâlnesc privirile
ascuțite şi dure
ca nişte baionete
cu care îmi scurmă prin
creier prin mațe
tot dramatismul ăsta
e irezistibil pt unii
dar ce să mă fac eu
cu vitalitatea mea în declin
să mă bag sub masă
să-mi las barbă
să-mi cer iertare pt că exist?
oh, dragele mele
lenjeria voastră e invulnerabilă
în fața oricărui proiectil
fie-vă milă de mine
o să mă prăbuşesc
la picioarele voastre
ca un călugăr
tânăr
şi o să-mi tai coaiele
cu-n bisturiu de argint.

Alien Cynicism

Sfârşeala asta nu se mai termină
în primii ani credeam că aşa trăiesc oamenii
dar i-am văzut mişcându-se dezinvolți
umilind toate lucrurile mişcătoare din jur
îi urmăresc zilnic pe străzi poftesc după corpurile lor
devenite cu anii tuburi diforme hrăpărețe şi reci

scriu ştiind că nu voi cunoaşte voioşia sau ura
sunt plictisit
pe retină-mi ard zilnic imagini cât pentru o viață de om
prin nervi trec mii de conexiuni

mi-am găsit să fiu sincer tocmai acum
când bătrâna îşi dă duhul aici iar ei se uită la mine ca la un monstru
de parc-ar fi vina mea
ultimele ei zile vor fi năclăite, ridicole
şi toți ştiu asta, toți simt la fel dar tac mâlc

oasele i s-au îngreunat deja, spune mama
ca şi cum toți anii i s-ar fi strâns acolo
umplându-le cu ceva ca o măduvă murdară, neroditoare
sub carnea inertă şi flască se dă stingerea
iar în clipele astea moartea nu îmi mai pare străină nu mă mai sperie

doar mătuşa asta încăpățânată gâfâie are pielea plumburie
plânge speriată
spun: cineva ar trebui să-i scurteze suferința
spun: cineva ar trebui să ne scurteze suferința, nu crezi?

Vasile Muste

Repaus pe front

învelite cuvintele dormeau în tranşee
pe front nu e niciodată cald
în somnul lor păsări traversează neîncetat
înaltele instanțe ale speranței
cele din divizia de dragoste
sunt încă de veghe
lor le plac nopțile
ca aceasta
înstelate

rănit
în cartierul general
poetul
comandantul suprem

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Despre tine mereu

numai sălciile mi-au spus că trebuie să vii zăpezi
mirate înspre lumi străvechi alunecau sub arbori
tremura lumina de presimțirea frumuseții
nemaivăzute a ochilor tăi înzeind Marea Plecare
florile s-au temut să nu provoace răscoale şi
n-au fost puține exoduri de la facerea lumii tale
fără noroc dar de atunci şi pînă astăzi neîncetat
cînd ziua pentru toate vinovată tace
se face noapte

pare şi se face

Sânzâiene

primăvara fecioară
cu brațele pline de flori
intrând în biserică

Iszak Martha

Odă limbii interioare

străbunul meu esenianul
vorbea o altă limbă
fără să spună o vorbă
se înțelegea cu Dumnezeu
îl răpunea pe Belial
în imensa confruntare fără vreme
din puțina lui vreme
din sângele său trecător.
cu fluierul lui binecuvântat
adormea oile îmblânzea
şerpii şacalii amețea
tâlharii ascunşi în coclauri
dosite de istorie.
cei ce voiau să-i ia viața
au plecat cu merindele lui
pe o săptămână au plecat
cu aurul cu argintul
cu salba din părul iubitei
cu inelul cu sceptrul regesc
nepoții lui s-au răspândit printre neamuri
care-ncotro.
unii au devenit sfetnici de curte
Popeea soția lui Nero alții
au încercat să se ascundă
în sutane împrumutate de la barbari
au început să toarne
chipuri cioplite
unii au fost chemați
de falnicul dac Decebal
cinci mii de iudei
au venit la Turnul Roşu
şi-au lăsat acolo oasele
nepoții strănepoții
casele despuiate.
limba vorbită de Dumnezeu
s-a uscat în gâtlejul lor
însetați au început
să se roage în ladino
în persană
în hindusă şi germană
au venit în Țara Pădurii
cu a cincea legiune macedoneană
stirpea chipeşului Alexandru cel Mare
strănepotul lui Archelaos Sisines
a frumoasei Glaphyra soția prințului
Alexandru din Iudeea.

Giardini, Juan Munoz

în Țara Pădurii
îmi traduc limba interioară
limba lui Dumnezeu în cuvinte
ce seamănă cu doina cu rugăciunea
cu poezia
iar limba română
pe care am învățat-o la grădiniță
este a doua limbă oficială
a sufletului meu

aduse de la chioşc

Cearta cu postmodernii

Din sumarul bogat al revistei constănțene ***Ex Ponto***, nr. 4 / 2005, cititorul împătimit de literatură are ce să rețină: poeme de Gellu Dorian, Marian Dopcea, Laura Mara, unul inedit semnat de Ion Stratan, altele de Petre Stoica transpuse în germană, proză de Gheorghe Schwartz şi memorialistică de Pericle Martinescu şi Paul Miclău. Ar mai fi de citit generoasa secțiune de eseistică şi comentarii, unde întîlnim cîteva titluri incitante: *Despre scriitură, ironie & zeflemea. Puterea în America Latină*, o „istorie alternativă" a portughezului Marcos Farias- Ferreira în traducerea lui Angelo Mitchievici, studiu fără îndoială important în exegeza lui García Márquez şi în înțelegerea mecanismelor care guvernează socio-realitățile Americii de Sud; eseul recapitulativ însă alert redactat al Adinei Ciugureanu, *„Persoana din oglindă" sau ce este feminismul?* (I); precum şi fragmentul, al unui proiect mai vast, publicat de Radu Vancu sub titlul - de data asta un pic forțat - *Postmodernul mîntuit*: junele eseist sibian pune la lucru un întreg aparat istorico-teoretic întru apărarea ilustrului concitadin Mircea Ivănescu de pelteaua postmodernă în care, în opul său doctoral, Mircea Cărtărescul l-a uns, iaka, dintr-un prea mare entuziasm. De fapt, textul lui Radu Vancu intenționează numai „marcarea unor semne dubitative la prea categoricele considerații teoretice ale lui M. C. despre caracterul definitoriu postmodern al liricii lui M. I.". Putem fi sau nu de acord cu argumentele şi concluziile lui Radu Vancu, textul său detectivistic, extrem de informat şi totodată aerisit, se va citi cu mare plăcere în acest număr al ***Ex Ponto***-ului.

Descoperirea, într-una din librăriile Moscovei, a unui „album cu postere din anii 60" este, pentru Cristina Vlaicu, prilejul cel mai nimerit de a începe un text numit *Publicitatea absurdului*, text aşezat sub patronajul nemuritorului Baudrillard şi încercînd să identifice modul în care funcționa publicitatea / propaganda în Imperiul Sovietic: „contrar ipotezei lui Baudrillard din *Sistemul obiectelor*, constată autoarea, că într-o societate consumul precede producția, aceste exemple demontează relația de necesitate, deoarece producția excede consumul. Aceste reclame pot fi considerate documente istorice pentru autentificarea ficțiunilor lui Bulgakov".

Nu cu aceeaşi plăcere, mărturisim, am citit eseul lui Dan Perşa despre *MHS - şi de această dată precursor?*, mai precis un rechizitoriu cu punct de plecare într-un articol de Ion Bogdan Lefter, ce instaura opera lui Mircea Horia Simionescu drept „cosmogonie" a lumii postmoderne. Ce doreşte de fapt autorul? Să lăsăm, naibii, deoparte, „sincronismul lovinescian" care - e suficient că - în anii 80 „controla gîndirea critică" (?), să scoatem - acum ori niciodată - la iveală fondul nealterat, original, de neîntîlnit în alte părți, al literaturii noastre, pentru că - nu-i aşa? - „practic, adevărata literatură română stă înmormîntată, în vreme ce la suprafață iese, fără ca asta să pară nimănui ciudat, numai ce este sincron cu ceva din afară". Asemenea aserțiune, ca şi altele de acest fel, ni se pare periculoasă, vădit nedreaptă. Periculoasă pentru că, şi în urbea napocană, un pretins critic şi ideolog, *tînăr*, poza pe coperta a patra a proaspetei sale cărți, în sacou verde, în vestă verde, în cămaşă verde, propovăduind acelaşi original - luăm seama - inalterabil „fond" autohton. Apoi a catindat la deputăție din partea unui partid al „noii generații". De ciobani. ***(Benny Profane)***

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Scrisori din Sankt-Petersburg

Tamara Aleksandrovna Repina - o romanistă de excepţie

Ilie Rad

De numele şi activitatea doamnei **Tamara Aleksandrovna Repina** am aflat din cartea fostului meu profesor, Onufrie Vinţeler – *Portrete şi cărţi* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2005). Cum, în toamna anului 2005, urma să plec la Universitatea din Sankt-Petersburg, invitat de Secţia de limba română a Catedrei de limbi romanice, i-am scris distinsei lingviste o scrisoare de întâmpinare. La scurt timp după aceea, am primit de la doamna Repina un răspuns plin de căldură şi de generozitate. La Sankt-Petersburg, când ne-am întâlnit în sala de lectură a Bibliotecii de filologie romanică, aveam impresia că ne cunoaştem de când lumea. Iar pe timpul şederii mele la Sankt-Petersburg, ne-a fost un sfătuitor şi sprijin permanent, făcându-ne şi cinstea de a asista la conferinţele ţinute de mine şi de soţia mea.

Născută la Leningrad, într-o familie de intelectuali, Tamara Aleksandrovna Repina a urmat primele şase clase în oraşul natal, fosta capitală nordică a Rusiei imperiale. În iulie 1941, când nu împlinise încă 14 ani, este evacuată din oraşul încercuit, mai întâi la Iaroslav, apoi în Republica Autonomă Sovietică Socialistă Mara, de pe Volga. Revine la Leningrad în 1944, după ridicarea blocadei. Urmează liceul, apoi se înscrie la Secţia de franceză a Facultăţii de Filologie din cadrul Universităţii leningrădene, audiind aici cursurile marilor romanişti V. F. Şişmariov, R. A. Budagov, E. A. Referovskaia ş.a. De la aceşti mari savanţi, Tamara Aleksandrovna Repina a învăţat cultul muncii, obiectivitatea şi rigoarea care trebuie să-l caracterizeze pe omul de ştiinţă, bunătatea, generozitatea, umanismul – trăsături pe care le transmite şi studenţilor săi.

După terminarea aspiranturii, în 1954, este repartizată la Institutul de Limbi Străine din Sverdlovsk (Ekaterinburg), unde lucrează la Catedra de limba franceză. Revine în oraşul natal, în 1957, care este şi anul morţii academicianului V. F. Şişmariov, al cărui vis a fost acela ca la Universitatea leningrădeană să se studieze toate limbile romanice (deci şi limba română). În acest an se înfiinţează secţia de limba română, la care dânsa lucrează începând din ianuarie 1958 până în zilele noastre. Timp de aproape 30 de ani, a fost şefa Secţiei de limba română, iar între anii 1983-1993 a condus Catedra de limbi romanice. În 1961 şi 1963, doamna Repina participă la primele cursuri de vară în România, audiind expunerile unor mari lingvişti români şi având întâlniri cu Al. Graur, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, la alte cursuri de vară cunoscându-i pe Tudor Vianu, Boris Cazacu, Tatiana Slama-Cazacu, Ion Coteanu, Marius Sala, Andrei şi Mioara Avram, Alexandru Niculescu, Florica Dimitrescu şi alţi filologi români de seamă. În 1964, în cadrul delegaţiei sovietice, ia parte la centenarul Universităţii «C. I. Parhon» din Bucureşti, iar în 1968 – la cel de al XII-lea Congres Internaţional de Lingvistică şi Filologie Romanică, tot la Bucureşti, la care a susţinut o comunicare. Acolo l-a cunoscut şi pe profesorul Onufrie Vinţeler. În 1985 face o vizită la Cluj, unde îi cunoaşte pe Romulus Todoran, Mircea Zdrenghea, G. Gruiţă, G. G. Neamţu ş. a.

Paralel cu activitatea didactică propriu-zisă, desfăşoară o vastă activitate ştiinţifică, materializată în numeroase cărţi, studii, recenzii, participarea la congrese şi simpozioane etc. Dintre volumele publicate de domnia sa amintim: *Limba română. Structura gramaticală, texte literare cu comentarii şi vocabular* (1968); *Culegere de exerciţii de gramatică a limbii române* (1971); *Caracterul analitic al numelui romanic: declinarea substantivelor în vestul şi estul României* (1974); *Introducere în filologia romanică* (1987; ediţia a III-a, sub tipar), 2006); *Limba română. Manual pentru anul I al facultăţilor de filologie ale universităţilor* (1996); *Limba română. Manual pentru anii II-III ai facultăţilor de filologie ale universităţilor* (1989); *Tipologia comparată a limbilor romanice: franceză, italiană, spaniolă, portugheză, română* (1996); *Istoria limbii române* (2002); *Gramatica explicativă a limbii române* (2003). La acestea se adaugă peste 80 de studii de specialitate, articole şi recenzii, publicate în limbile rusă, franceză şi română, colaborarea la numeroase volume colective din Uniunea Sovietică, Rusia etc. A coordonat lucrările a 14 doctoranzi. Este colaboratoare la *Dicţionarul enciclopedic al lingvisticii* (1990); la ediţia enciclopedică *Limbile lumii. Limbile romanice.* (2001); la ediţia academică *Acta lingvistica Petropolitana* (2003).

De-a lungul a peste 50 de ani de carieră didactică, a susţinut numeroase cursuri generale (*Introducere în filologia romanică, Istoria limbii române, Gramatica teoretică a limbii române, Tipologia comparată a limbilor romanice*), cursuri speciale (*Din istoria lingvisticii româneşti, Limbile (dialectele) balcano-romanice – aromân, meglenoromân, istroromân, Limba română în comparaţie cu franceza şi italiana, Analiza comparată a dezvoltării istorice a limbilor română şi franceză*), precum şi numeroase cursuri practice, cursuri pentru şcoala doctorală, de pregătire a lucrării de diplomă etc.

Studiile dedicate limbii române, tipărite în limbile română, rusă sau franceză, uimesc prin abordarea unor probleme extrem de specializate (şi uneori controversate), care arată cât de bine cunoaşte doamna Repina limba lui Eminescu (se au în vedere: probleme legate de declinare, de sintaxă, statutul unor cazuri, rolul conjuncţiei *de*, dubletele *a gândi – a se gândi, a sui – a se sui*, corelaţia noţiunilor de normă şi sistem al limbii). Iată doar un astfel de exemplu: *Construţiile de tipul lui Ion Vornicului în istoria limbii române* (1972). De asemenea, a scris un important studiu – *Limba română ca obiect de studiu în Rusia şi URSS* (1981).

Vasta şi valoroasa activitate a doamnei Repina a fost evidenţiată prin numeroase distincţii sovietice/ruseşti, printre care: *Pentru merite excepţionale în muncă* (1976), distincţie acordată printr-un Decret al Prezidiului Sovietului Suprem al URSS; *Pentru rezultate excelente în muncă* (1987); Diploma de Onoare al Rectoratului Universităţii – *Pentru o înaltă măiestrie pedagogică* (1993). Manualul *Tipologia comparată a limbilor romanice* a fost evidenţiat printr-un premiu al Rectoratului Universităţii (1998), iar în 1999, doamnei Repina i-a fost atribut, printr-un Decret al Preşedintelui Rusiei, titlul de onoare *Lucrător Emerit al Şcolii Superioare din Federaţia Rusă.*

Regret că împrejurările nu-i mai permit să facă o deplasare în România, fiindcă aş fi propus-o pentru titlul de Cetăţean de Onoare al Municipiului Cluj-Napoca, în semn de aleasă cinstire pentru o viaţă dedicată ştiinţei, filologiei, culturii în general – limbii şi literaturii române în special.

Dacă aş fi fost înzestrat cu harul poeziei, i-aş fi dedicat un poem. Neavând acest talent, cer cititorilor îngăduinţa de a-i dărui, spre lectură, un splendid poem arghezian, din vol. *Frunze* (1961), poem care elogiază actul sublim al scrisului şi care ar putea omagia şi cei aproape *cincizeci de ani de scris* ai Doamnei Tamara Aleksandrovna Repina: *„Cincizeci de ani, de când încerci, mereu,/ Condeiul, gândurile şi cerneala,/ N-au mai ajuns să-ţi curme, fătul meu,/ Frica de tine şi-ndoiala. // Te temi şi-acum de ce te-ai mai temut,/ De pagina curată şi de rândul,/ şi de cuvântul de la început./ Te sperie şi litera şi gândul.// Foile tale scrise, de hârtie,/ Se rup şi zboară, ca dintr-o livadă / Frunzele zmulse-n vijelie,/ Fără ca piersicul să le şi vadă.// La fiece cuvânt, o şovăire/ Te face să tresari şi-ai aştepta./ Parcă trăieşti în somn şi-n amintire / şi nu ştii cine-a scris cu mâna ta”.*

P.S. În numărul viitor, vom publica un amplu interviu cu doamna Tamara Aleksandrovna Repina.

20

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Figurile filosofului

Jean-Loup d'Autrecourt

Figura sau înfăţişarea unui filosof este percepută în general în funcţie de personalitatea, de caracterul, ba chiar de concepţiile filosofice pe care le împărtăşeşte individul care se pretinde sau care este filosof. Plecând de la aceste aspecte, imaginarul comun ne furnizează o mulţime de chipuri filosofice bine individualizate care au marcat istoria filosofiei şi care adesea au fost caricaturizate. În prima parte a articolului voi da câteva exemple de chipuri individuale de filosofi importanţi; în partea a doua şi a treia voi ilustra cele două întruchipări majore care fac parte din imaginarul nostru: figura comică (predominantă) şi figura tragică (discretă) a filosofului.

1. Figuri individuale

Socrate (470-399 î. de Cr.), de exemplu, ni se înfăţişează cu "capul mare" şi chel, cu nasul borcănat, cu faţa rotundă, cu o barbă enormă şi neîngrijită (în care se scarpină des), cu un chip vulgar şi maliţios, ca un satir, marcat fiind de o anumită grosolănie populară. Altfel spus, imaginea pe care ne-o facem despre unul dintre cei mai importanţi filosofi din toate timpurile este complet opusă profunzimii spirituale şi intelectuale ale filosofului grec. Faţa sa era marcată în mod sigur de contradicţiile generate de viciile împotriva cărora lupta spiritul său de auto-cunoaştere şi de auto-perfecţionare.

Platon (427-348 î. de Cr.), dimpotrivă, ne apare cu un chip aristocratic, o faţă luminoasă, destinsă dar hotărâtă, ironică, obsedată de "Ideile şi de iubirea platonice". Barba lui nu putea fi decât cam la fel de mare ca a maestrului său Socrate, dar o barbă îngrijită, albă şi curată (care nu mai necesita scărpinarea sistematică). Aceasta se explică nu numai prin originea nobilă şi educaţia elevată, dar mai ales prin faptul că era adeseori cu "capul în nori". De unde şi obsesia sa pentru proiectele utopice. Pe cât era de neglijent Socrate în vestimentaţie (adeseori mergea desculţ), pe atât era Platon de îngrijit; nu putea să se plimbe decât în sandale de cea mai bună calitate pe drumul care ducea la cetatea ideală, la republica sa utopică.

Înfăţişarea lui Aristotel (384-322 î. de Cr.) este mai greu de sesizat, deoarece îşi ţinea capul plecat mai tot timpul, pentru că citea foarte mult. Era cu "capul în cărţi" sau mai bine spus, ca să evităm anacronismul, cu "capul în papirusuri". Barba sa era neagră, tunsă scurt, în stil auster, sever, stil spartan, atunci când nu şi-o rădea complet. Agresiv şi pseudo-materialist, Aristotel se bătea împotriva tuturor: împotriva idealismului platonic (deoarece Platon nu i-a lăsat conducerea Academiei), împotriva sofiştilor (deorece nu respectau teoria silogismului), împotriva atenienilor (deorece le era străin) etc. El a procedat în filosofie ca discipolul său faimos Alexandru pe câmpul de bătălie.

Sfântul Augustin (354-430) are o figură mai complicată. Este unul dintre Părinţii bisericii, filosof şi teolog important, cu chip transfigurat. Având tenul măsliniu, nord-african, latin de cultură dar nu de origine, cu sânge fierbinte şi memorie de elefant, cu barbă religioasă dar cu gândire conceptuală, Sfântul Augustin prezintă o înfăţişare contradictorie. Faţa sa a cunoscut la fel de bine abjecţiile cele mai mizerabile ale bordelurilor din Roma ca şi transcendenţa divină a sfântului spirit. De unde şi necesitatea *transfigurării* după ce a epuizat toate posibilităţile în distracţii şi în desfrâu.

Descartes (1596-1650) nu poate avea decât o figură sceptică, neîncrezătoare, îndoielnică, dar mândră. Barba în acest caz nu mai foloseşte la nimic. Atunci când nu ai nici un fel de certitudine, nici un fel de reper, nimic decât realitatea propriului sine, la ce mai poate folosi să te scarpini în barbă? Se poate tolera răsucirea discretă a mustăţii, în semn de îndoială. Pentru că totul este iluzie, ne putem îndoi de orice. Singura certitudine este că nu ne putem îndoi de faptul că ne îndoim; şi dacă ne îndoim, înseamnă că gândim şi deci că existăm: *dubito ergo cogito, cogito ergo sum*. Prin eliminarea bărbii, Descartes a operat o revoluţie în filosofie şi a dat lovitura de graţie scolasticii. În schimb, şi-a lăsat părul să crească în plete ondulate şi frumos aranjate. În acest fel a atenuat un pic spiritul său riguros, cartezian, combativ, ba chiar soldătesc şi a putut astfel să cucerească nu numai gândirea occidentală, dar şi inimile unor prinţese europene. Din păcate, vizitele prea matinale (la cinci dimineaţa) în budoarul reginei Cristina a Suediei i-au provocat o pneumonnie care i-a adus moartea prematură.

Compatriotul său Pascal (1623-1662) este unul din marii disperaţi. Copil precoce, geniu veritabil, tip maladiv şi melancolic, filosoful francez şi-a împărţit viaţa între idealul preciziei şi rigorii matematice, migrenele interminabile şi experienţa religioasă de profunzime mistică. Figura sa este juvenilă, înfăţişarea fizică păstrând aceaşi tinereţe ca a inteligenţei sale sclipitoare, însă umbrită de melancolie şi de suferinţă. Rătăcitor într-un univers infinit, barba şi mustaţa nu mai aveau nici un rost filosofic. Existenţialismul nu începe cu Kierkegaard, cum se crede în mod greşit, Pascal era deja existenţialist *avant la lettre*.

Leibniz (1646-1716) împinge ideea de raţionalitate, născută cu Descartes, până la limitele absolute. Spirit universal prin excelenţă, una dintre inteligenţele cele mai penetrante şi mai creative pe care le-a dat umanitatea, nu poate fi închipuit decât cu o faţă luminoasă, deschisă, cu o privire sinceră, pătrunzătoare, cu un chip plin de generozitate. Om foarte abil (cei care sunt oneşti sunt mai abili decât intriganţii, impostorii, şmecherii şi farsorii), mare diplomat, a reuşit în special datorită talentului său de a descoperi principiile metafizice şi matematice fundamentale, de a fermeca capetele încoronate, în special sexul frumos, şi de a purta o perucă superbă care să-i ascundă calvitia. Orice formă de pilozitate filosofică pare exclusă. Dar talentul său indiscutabil nu i-ar fi procurat o popularitate atât de mare, încă din timpul vieţii, dacă nu ar fi contribuit şi activităţile sale fracmasonice.

Dimpotrivă, compatriotul său *Kant* (1724-1804) era introvertit şi flegmatic. Filosoful german era atât de închis în sine, încât avea probleme de constipaţie, şi atât de impasibil, încât risca impotenţa sexuală. Spirit revoluţionar (a operat în filosofie o schimbare tot atât de importantă ca a lui Copernic şi Galilei în ştiinţă) dar cu un organism fragil, capacităţile sale intelective şi morale depăşeau cu mult posibilităţile sale fizice, organice. Fiind un pic cocoşat din cauza studiului, nu-l putem închipui decât cu o frunte foarte bombată, înaltă, protejată de o perucă elegantă dar mai modestă decât cea leibniziană, însă cu o faţă mică, cu nasul ascuţit, cu buzele subţiri, cu ochii reci şi verzi; micimea şi răceala corpului contrastând în mod violent cu tumultul, grandoarea şi demnitatea spiritului. Figura sa prezintă probabil cea mai puternică ambiguitate, fiind divizată între judecăţile analitice şi *a priori*, pe de o parte, şi judecăţile sintetice şi *a posteriori*, pe de altă parte.

Socrate

Platon

Aristotel

Sf. Augustin

René Descartes

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Blaise Pascal

Gottfried Wilhelm von Leibniz

Immanuel Kant

Friedrich Nietzsche

Piatra - Hieronimus Bosch

Lista poate continua în acelaşi sens al ipotezei făcute în introducere: faptul că figurile filosofilor majori sunt individualizate în imaginarul nostru comun atât de bine, încât descrierile pot merge până la caricatură. Dar ceea ce mi se pare mai important decât aceste aspecte particulare ale fiecărui filosof şi care, în fond, pot fi atribuite oricui, sunt imaginile comune, sintetice pe care le avem despre *toţi* filosofii în general, figurile care sunt specifice tagmei filosofice.

2. Figuri comice

Cred că două sunt înfăţişările prezente în imaginarul nostru: o figură *comică*, care este cea mai răspândită, cea mai vizibilă, dar cea mai puţin importantă; şi, în mod surprinzător, o figură *tragică*, care exprimă atitudinea fundamentală complicată şi dificilă a filosofului în raportul său cu lumea şi cu sine însuşi, dar care este greu de sesizat pentru cei care ignoră esenţa filosofiei. De unde şi ambiguitatea chipului filosofului care suscită un amestec de dispreţ vădit, dar în acelaşi timp, de admiraţie şi respect inexplicabile, fără a sugera în nici un caz imaginea înţelepciunii. Câteva exemple extrase din istoria filosofiei îmi vor permite o ilustrare rapidă a acestei idei.

Atât opinia comună, spiritul gregar şi trivial, cât şi spiritul comun al intelectualilor şi al artiştilor (profesori, cercetători, poeţi, scriitori, muzicieni, pictori, sculptori, dramaturgi etc.) împărtăşesc în mod explicit imaginea comică, ironică, disprețuitoare; pe scurt, ideea de deriziune faţă de filosofi. Această atitudine este analogă cu disprețul pe care-l au servitorii faţă de stăpâni. De altfel, primul exemplu, pe care-l întâlnim chiar la originea filosofiei occidentale, la Thales din Milet (sec. al VI-lea î. de Cr.), ilustrează perfect această atitudine.

În timp ce contempla mersul astrelor, Thales a căzut într-un puţ. O femeie bătrână care trecea pe acolo (după anumite surse, chiar servitoarea sa) îşi râdea de filosoful şi matematicianul grec fără jenă: "Thales, tu care nu eşti capabil să vezi ce se află la picioarele tale, crezi că vei putea cunoaşte ce se află în cer?" De asemeni Socrate a fost luat în derâdere de poetul Aristofan (447-386 î. de Cr.) în piesa sa *Norii*, fapt care a avut o anumită contribuţie la condamnarea filosofului la moarte. Iar când Platon a fost vândut ca sclav în insula Egina, după care a fost condamnat la moarte, ceea ce l-a salvat a fost gluma cuiva din mulţime care a spus că "acuzatul nu este decât un filosof". Cine nu a auzit de Diogene Cinicul (413-327 î. de Cr.) şi de anecdotele care amintesc excentricităţile acestuia: se masturba în piaţa publică în văzul tuturor, ca să arate că-şi poate oferi singur plăcere, în mod autarhic; sau stătea într-un butoi propunând enigme curioşilor; sau căuta în plină zi cu un felinar aprins Omul. Astfel ironiza teoria platonică a ideilor, criticând faptul că nu putem întâlni pe stradă conceptul de "om".

În *Decameronul* lui Boccacio (1313-1373) un personaj, un tânăr student în filosofie, este ridiculizat de o femeie de moravuri uşoare. De asemeni, în piesele de teatru ale lui Molière (1622-1673) întâlnim ironii muşcătoare la adresa celor pasionaţi de discuţii filosofice. În piesa *Femeile savante*, de exemplu, Molière ironizează femeile din saloanele pariziene, pasionate de teoriile filosofice la modă pe timpul acela: teoriile atomiste ale anticilor Leucip (460-370 î. de Cr.) şi Democrit (460-370 î. de Cr.).

Iar când nu este ridicol şi comic, filosoful este văzut mai degrabă ca un nebun decât ca un înţelept. Cine nu-şi aminteşte de gestul dement al lui Empedocle (495-435 î. de Cr.), care se sinucide aruncându-se în vulcanul Etna, sau de falsa imagine despre nebunia care l-ar fi cuprins pe Nietzsche (1844-1900) şi care este asociată cu filosofia sa radicală şi extremistă? Când, de fapt, filologul german s-a molipsit de sifilis ca urmare a frecventării asidue a caselor de toleranţă, respins fiind de uşuratica Lou Andréas-Salomé. În acest sens, Nietzsche (care afirma că "la femei trebuie să mergi cu biciul") nu are nici un fel de circumstanţe atenuante, dacă ţinem cont de faptul că Lou îşi înşela bărbatul (poetul Rilke) practic cu oricine şi oricând.

Exemplul mai recent al lui Cioran (1911-1995) este şi mai pitoresc. În scurtele perioade din viaţa lui, când a putut să exercite o meserie, ca profesor de filosofie la liceul "Andrei Şaguna" din Braşov, elevii săi îl numeau "nebunul". Iar o parte din faima sa internaţională, datorată în special stilului elegant, provine şi din ideile radicale şi excentrice, printre care sfatul adresat lectorului de a se sinucide revine cel mai des. Între crizele de misticism, insomniile interminabile şi nihilismul său radical nu mai rămâne prea mult loc pentru înţelepciune, în schimb nebunia filosofului apare mai plauzibilă cititorului grăbit.

Însă imaginile ilustrate de pictori sunt cele mai puternice, cele mai ironice şi probabil cele mai amuzante. Acestea sunt adeseori un fel de amestec de elogiu şi de deriziune. Ele sunt prezente nu numai la pictori din perioada modernă ca Hieronimus Bosch (1450-1516), *Piatra* (unde filosofia, regina ştiinţelor, este înfăţişată de o femeie cu o carte pe cap care contemplă intervenţia chirurgicală), dar şi la pictori contemporani.

Un exemplu elocvent este acuarela mai puţin cunoscută a lui Salvador Dali (1904-1989), *Elogiu filosofiei*, unde o tânără blondă goală, depune o coroană de lauri pe bustul de piatră al lui Socrate, într-o atmosferă de înaltă elevaţie. Ce omagiu mai frumos se poate aduce filosofiei adică iubirii de înţelepciune?

Elogiu filosofiei - Salvador Dali

Seneca

Baruch Spinoza

Bertrand Russel

Ludwig Wittgenstein

22

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Martin Heidegger | Lucian Blaga | Constantin Noica | Mircea Eliade | Emil Cioran

3. *Figuri tragice*

La polul opus se situează figura tragică a filosofului, mai puțin populară, aproape absentă din memoria opiniei publice, dar mult mai frecventă în realitate. Condiția tragică a filosofului este atât de curentă, încât aş putea să afirm fără probleme că dimensiunea fundamentală a filosofiei este una tragică. Toți marii filosofi au trăit sau au sfârşit în mod tragic; şi nici nu ar fi putut să se întâmple altfel. Argumentul este simplu: filosoful veritabil dispune de o forță de eliberare extraordinară, puterea spiritului şi a inteligenței sistematice; or, această formă de putere intră în conflict cu alte forme de putere mai puțin nobile dar perverse, ca puterea ideologică, politică, economică şi chiar militară; acestea din urmă tind să ne suprime orice formă de libertate: fizică, imaginară, morală, de gândire, de expresie etc. Singur în fața unei coaliții teribile, filosoful devine o victimă sigură. Atunci când nu este condamnat la moarte, este condamnat la închisoare. În cazul cel mai fericit este doar agresat fizic şi torturat, exilat şi cenzurat, atunci când nu este complet interzis. Singura victorie filosofică în fața forței brute este pe termen lung, din perspectivă istorică. Însă pe termen scurt, adică în timpul vieții sale, filosoful pierde în mod sistematic.

Socrate a fost condamnat la moarte în urma unui fals proces, acuzat fiind de impietate religioasă şi de a fi corupt tinerii atenieni, proces care a avut toate aparențele justiției democratice. Platon a fost închis de un tiran din Siracuza. Era cât pe ce să-şi piardă viața, după ce îşi pierduse libertatea fiind vândut ca sclav, dacă nu interveneau pentru el prieteni foarte influenți. Aristotel a fost condamnat la exil, fiind obligat să părăsească Atena, de îndată ce a pierdut protecția lui Alexandru cel Mare (prin moartea acestuia). Lui Euclid din Megara (450-380) îi era de asemeni interzis să meargă la Atena, fapt pentru care era obligat să se deghizeze în femeie ca să poată penetra noaptea în oraş şi să-şi întâlnească prietenii.

Iar Seneca (4-65) este condamnat la moarte de împăratul roman Nero, culmea, fostul său discipol. Boetius (480-524), filosof latin, teolog şi om politic important, a fost închis şi condamnat la moarte. Nu a putut să termine de scris în temniță faimoasa *Consolatio Filosofia* deoarece a fost decapitat. Lectorul ignorant este surprins citind cartea care se termină brusc.

Lista filosofilor şi teologilor condamnați de Inchiziție este prea lungă ca să poată fi rezumată în câteva rânduri. Injuste au fost de asemeni condamnările lui Marsillio Ficino (1433-1499) şi a lui Pico della Mirandola (1463-1494), cei mai importanți umanişti italieni, care au scăpat de la moarte datorită protecției lui Lorenzo de Médicis, care făcea parte dintr-o familie foarte influentă în lumea diplomatică europeană. Alți filosofi ca Descartes au preferat auto-exilarea, stilul eliptic şi auto-cenzura pentru a scăpa de acuzațiile Inchiziției. Contemporan procesului intentat lui Galilleo Galilei (1564-1642), Descartes a preferat să nu publice anumite texte care riscau să deranjeze Biserica catolică. Cu toate acestea filosofia sa a produs un enorm scandal în universitățile europene, ba chiar i s-au intentat procese în Olanda, unde era exilat.

Barruch Spinoza (1632-1677) s-a exilat în Țările de jos (Olanda), după ce a fost exclus de comunitatea evreiască portugeză pentru motive teologice. Bertrand Russell (1872-1970) a fost închis pentru ideile sale pacifiste în perioada primului război mondial şi deasemeni a fost bătut pentru ideile sale marxiste şi de extremă stânga. Nu a avut şansa prietenului său mai tânăr Wittgenstein (1889-1951), mult mai discret în călătoriile sale de spionaj în URSS, făcute în favoarea comunismului.

Bineînțeles că tentația este mare, ca în cazul acestor ultime exemple, să ne bucurăm pentru lecția pe care a primit-o filosoful britanic care dorea să introducă ideile bolşevice, "ciuma roşie", într-o țară relativ democratică ca Imperiul britanic. Cu atât mai mult cu cât mai târziu, corecția primită în tinerețe i-a folosit lui Russell atât de bine, încât a acceptat titlul de lord oferit de regină, integrând astfel aristocrația britanică, exact clasa (a se citi casta) pe care o contesta în tinerețe. Însă am greşi profund dacă am ceda acestei bucurii meschine, pentru că astfel am accepta tacit violarea unui drept fundamental, acela al libertății de gândire şi de expresie fără de care nici filosofia nu poate exista.

Heidegger (1889-1976), cel mai important filosof contemporan, a fost supus unei duble presiuni, politice şi ideologice, cea dinainte şi cea de după al doilea război mondial. El nu a putut să imite atitudinea "cuminte" a lui Kant, care acceptase fără să protesteze cenzura impusă cursurilor şi publicațiilor sale. Heidegger a crezut că poate salva filosofia în fața amenințărilor regimului nazist; în perioada 1936-1940 a fost supravegheat de Gestapo. Iar după război, când Germania era ocupată de forțele aliate, a scăpat ca prin farmec de la condamnare şi probabil de la executare, fiind sub protecția armatei franceze. Cu toate acestea, în urma raportului făcut de fostul său prieten Karl Jaspers, comisia de epurare îl acuză pe Heidegger de pro-nazism şi îi interzice predarea până în 1949. Îşi reia cursurile abia în 1951-1952.

Lista poate continua cu exemplele contemporane extrase din societățile totalitare, dictaturile comuniste din est, cunoscute pe viu în secolul trecut. Blaga (1895-1961), Noica (1909-1987), Eliade (1907-1986), Cioran etc. au suferit din plin confruntarea cu ideologiile şi regimurile extremiste. Mai norocoşi au fost ultimii doi deoarece exilul occidental le-a permis continuarea carierei filosofice şi prezervarea lor ca intelectuali. Cioran a scăpat datorită unei burse acordate de guvernul francez, iar Eliade a scăpat ca prin minune din închisoarea unde, în mod sigur, ar fi fost executat; prieteni importanți i-au asigurat după aceea plecarea ca responsabil cultural în ambasadele occidentale.

Însă Blaga şi mai ales Noica (care a cunoscut închisoarea comunistă) au suferit toate umilințele şi persecuțiile sistemului antidemocratic. Dar catastrofa lor intelectuală (şi a noastră, în acelaşi timp) provine, înainte de toate, din faptul că au fost distruşi în ceea ce aveau mai important: dimensiunea universală a filosofiei lor. Au fost marginalizați prin provincializare.

Exemplele date, plus argumentul propus mai sus, demonstrează ideea centrală a acestui articol, faptul că figura tragică a filosofului ține de chiar dimensiunea fundamentală a reflecției filosofice, de puterea ideilor exprimate dintr-o dorință de libertate totală, libertatea intelectuală. Forța liberatoare a spiritului filosofic intră în conflict cu alte forme de putere (politică, ideologică, militară, financiară etc.) capabile să îl distrugă pe autorul ideilor filosofice. Explicația este simplă: principiul de funcționare al acestor forme de putere destructivă este anihilarea tuturor posibilităților de libertate, în general şi a filosofiei, în particular.

Astfel condiția tragică a filosofiei, şi prin urmare a celui care o practică, nu depinde nici de epoca istorică, nici de tipul de civilizație sau de cultură, nici de tipul de regim politic, nici de personalitatea sau de psihologia individului, ci de modul de a fi al activității filosofice.

Din păcate sau poate din fericire, înfățişarea tragică a filosofului este ocultată de imaginea comună pe care o avem despre filosofi: un fel de indivizi bizari, care vorbesc mult, pe care nu-i înțelegem prea bine, care sunt cam într-o ureche, ridicoli, excentrici, cu capul în nori, pretențioşi, pedanți, moralişti, critici, care sunt uimiți de orice, adevărate caricaturi, dacă nu chiar nebuni şi pe care-i putem lua în derâdere fără probleme.

17 noiembrie 2005
Villefranche-sur-Mer

Black Pantone 253 U

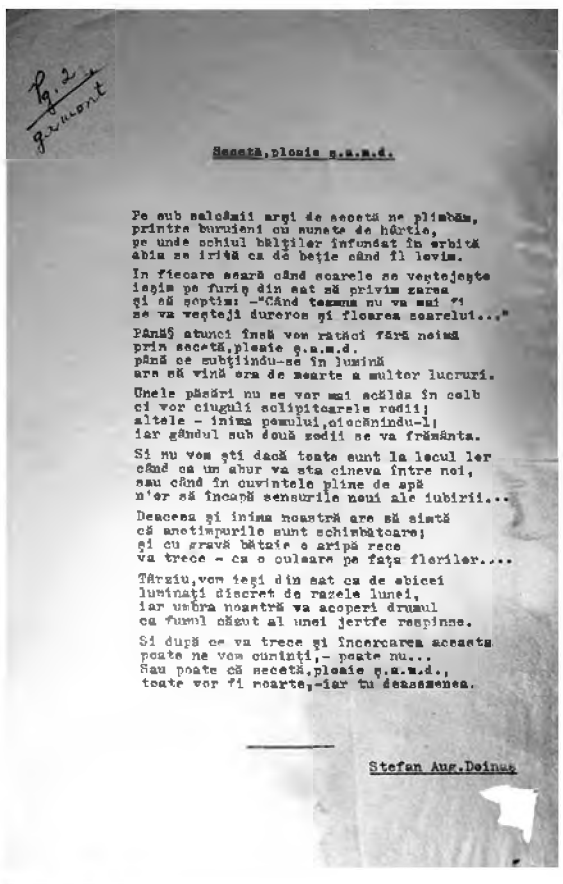
Ștefan Aug. Doinaș/Inedit

cu o prezentare de Dan Damaschin

Poemul ***Secetă, ploaie ş.a.m.d.*** s-a păstrat în arhiva încredințată mie de I. Negoițescu, în variantă dactilografiată pe o coală de hârtie format A4. Titlul poeziei este marcat cu cerneală roşie şi prin subliniere. Textul conține opt strofe, sub care apare, în colțul din dreapta, numele autorului, de asemenea subliniat. În colțul din stânga, mai sus de titlu, găsim o indicație tipografică scrisă de mână (cu cerneală neagră), pe două rânduri, separate de o bară oblică. Deasupra liniei se poate citi "Pg. 2" iar dedesubt, indicația caracterelor tipografice, "garamont" (pentru *garamond*). Prezența celor două noțiuni de tehnoredactare semnalează faptul că textul a fost propus spre tipărire unei publicații din epocă. Spre deosebire de alte poeme păstrate de asemenea în formă dactilografiată, care sunt însoțite de precizarea revistei sau ziarului în care au apărut, copia textului de față nu prezintă nici o mențiune în acest sens. Poemul nu a fost retipărit de către autor în niciuna din cărțile sale. Poezia cu acest titlu nu figurează nici în volumul Ştefan Aug. Doinaş, *Poezii din tinerețe* (Biblioteca revistei Familia, Oradea, 2005) îngrijit de criticul şi istoricul literar Mircea Popa. Autor al unui excelent studiu introductiv (*Începuturile literare ale lui Ştefan Aug. Doinaş*), ce însoțeşte volumul, Mircea Popa are, deopotrivă, meritul de a fi "dezgropat" şi repus în circulație mai multe poeme doinaşiene, apărute în diverse periodice între anii 1939-1947, texte pe care autorul nu le-a inclus niciodată în volum.

Aparent un poem de dragoste, al cărui scenariu (o dramă sentimentală) se derulează într-un cadru bucolic, *Secetă, ploaie, ş.a.m.d.* este mai mult decât atât. Fără îndoială, discursul liric e unul de factură erotică, dar nu un discurs convențional ci subminat, mereu, de ironie şi autoironie.

Titlul însuşi, formulat ca un enunț prozaic şi sec, de buletin meteorologic, însoțit de acel "ş.a.m.d.", constituie un prim indiciu, în acest sens. Aşa după cum variațiile climaterice şi alternanțele meteorologice descrise aici nu corespund realității fizice, ci sunt fluctuații ale unui barometru sufletesc, la fel nici peisajul sugerat nu e unul real (bucolic), ci unul interior. Spectrul "secetei" corespunde unor stări psihice echivalând cu pârjolirea şi uscăciunea afectelor şi secătuirea resurselor vitale ce nutresc pasiunea: "Pe sub salcâmii arşi de secetă ne plimbăm,/ printre buruieni cu sunete de hârtie,/ pe unde ochiul bălților înfundat în orbită,/ abia se irită ca de beție când îl lovim". (De remarcat metafora trasgresării regnului vegetal la artefact : "buruieni cu sunete de hârtie"). Universul iubirii se conduce după legități aidoma macrocosmosului (sistemului solar), extincția astrului central (soarele iubirii) determină extincția dureroasă a imaginii sale speculare (floarea soarelui) : "În fiecare seară când soarele se veştejeşte,/ieşim pe furiş din sat să privim zarea/ şi să şoptim: – «Când toamna nu va mai fi/ se va veşteji dureros şi floarea soarelui...»". [s.n.] Desigur, consecvent registrului metaforic, "toamna" semnifică mai mult decât anotimpul calendaristic: e un anotimp sufletesc ("De aceea şi inima noastră are să simtă/ că anotimpurile sunt schimbătoare"), cu valențe eshatologice ("până ce subțiindu-se în lumină/ are să vină ora de moarte a multor lucruri") şi transfiguratoare: "Unele păsări nu se vor mai scălda în colb/ ci vor ciuguli sclipitoarele rodii". Piatră de încercare a validității sentimentelor, "toamna" poate fi metafora anotimpului despărțirii, chiar al despărțirii supreme: "şi după ce va trece şi încercarea aceasta/ poate ne vom cumineți, – poate nu .../ Sau poate că secetă, ploaie ş.a.m.d.,/ toate vor fi moarte, – iar tu deasemenea." Să observăm că accentul melodramatic al finalului de poem este salvat de ironie ("poate ne vom cumineți, – poate nu ...") şi de o undă de cinism ("Sau poate că secetă, ploaie ş.a.m.d.,/ toate vor fi moarte, – iar tu deasemenea.") ce îl apropie, în acest text, pe Doinaş de colegul său cerchist, Ioanichie Olteanu. O altă influență (de data asta la nivelul expresiei) se lasă deslușită dinspre Blaga, în versul: "ca fumul căzut al unei jertfe respinse" ce amintește atât de titlul unui poem din volumul *Lauda somnului*, cât şi de o secvență ("Poteca de-acum coboară ca fumul/ din jertfa ce nu s-a primit") aparținând poeziei *La cumpăna apelor* din volumul cu acelaşi titlu.



Secetă,ploaie ş.a.m.d.

Pe sub salcâmii arşi de secetă ne plimbăm,
printre buruieni cu sunete de hârtie,
pe unde ochiul bălților înfundat în orbită
abia se irită ca de beție când îl lovim.

In fiecare seară când soarele se veştejeşte
ieşim pe furiş din sat să privim zarea
şi să şoptim: -"Când toamna nu va mai fi
se va veşteji dureros şi floarea soarelui..."

Până atunci însă vom rătăci fără noimă
prin secetă,ploaie ş.a.m.d.
până ce subțiindu-se în lumină
are să vină ora de moarte a multor lucruri.

Unele păsări nu se vor mai scălda în colb
ci vor ciuguli sclipitoarele rodii;
altele - inima pomului,ciocănindu-l;
iar gândul sub două zodii se va frământa.

Şi nu vom şti dacă toate sunt la locul lor
când ca un abur va sta cineva între noi,
sau când în cuvintele pline de apă
n'or să încapă sensurile noui ale iubirii...

Deaceea şi inima noastră are să simtă
că anotimpurile sunt schimbătoare;
şi cu gravă bătaie o aripă rece
va trece - ca o culoare pe fața florilor....

Târziu,vom ieşi din sat ca de obicei
luminați discret de razele lunei,
iar umbra noastră va acoperi drumul
ca fumul căzut al unei jertfe respinse.

Şi după ce va trece şi încercarea aceasta
poate ne vom cumineți,- poate nu...
Sau poate că secetă,ploaie ş.a.m.d.,
toate vor fi moarte,-iar tu deasemenea.

Ştefan Aug.Doinaş

Secetă, ploaie ș.a.m.d.

Pe sub salcâmii arşi de secetă ne plimbăm,
printre buruieni cu sunete de hârtie,
pe unde ochiul bălților înfundat în orbită
abia se irită ca de beție când îl lovim.

În fiecare seară când soarele se veştejeşte
ieşim pe furiş din sat să privim zarea
şi să şoptim: – "Când toamna nu va mai fi
se va veşteji dureros şi floarea soarelui..."

Până atunci însă vom rătăci fără noimă
prin secetă, ploaie ş.a.m.d.
până ce subțiindu-se în lumină
are să vină ora de moarte a multor lucruri.

Unele păsări nu se vor mai scălda în colb
ci vor ciuguli sclipitoarele rodii;
altele – inima pomului, ciocănindu-l;
iar gândul sub două zodii se va frământa.

şi nu vom şti dacă toate sunt la locul lor
când ca un abur va sta cineva între noi,
sau când în cuvintele pline de apă
n'or să încapă sensurile noi ale iubirii ...

Deaceea şi inima noastră are să simtă
că anotimpurile sunt schimbătoare;
şi cu gravă bătaie o aripă rece
va trece – ca o culoare pe fața florilor ...

Târziu, vom ieşi din sat ca de obicei
luminați discret de razele lunei,
iar umbra noastră va acoperi drumul
ca fumul căzut al unei jertfe respinse.

şi după ce va trece şi încercarea aceasta
poate ne vom cumineți, – poate nu ...
Sau poate că secetă, ploaie ş.a.m.d.,
toate vor fi moarte, – iar tu deasemenea.

Ştefan Aug. Doinaş

Muzeul Țăranului Român

Radu Ilarion-Munteanu

(continuare din numărul trecut)

Mi se explică, poate diplomatic, că e probabil ca în perioada constituirii colecțiilor, credincioşii greco-catolici, abia ieşiți de sub interdictul stalinist (ca să evităm discutarea delicatului subiect al rolului BOR ca... moştenitor, de lăcaşuri şi enoriaşi), se vor fi găsit lipsiți, după două generații, de icoanele ce ar trebui (în mintea sufletului meu) să completeze colecția muzeului țăranului român. Tot pe peretele nordic, o interesantă *Tăiere a capului Sfântului Ioan*, ambiguă, cu un trup lipsit de cap, care poate să fi fost gândit a-l reprezenta pe sfânt, dar ale cărui unduiri de trup trimit la dansul Salomeei. Nu l-aş putea vedea pe Sfântul Ioan Botezătorul decât vertical, rigid chiar, încă mai el însuşi când îl acuză pe prietenul său, regele Irod Antipa, de păcat, decât în momentul recunoaşterii Celui Ales.

"Cum să desenezi ceea ce nu are nici cantitate, nici măsură, nici formă? Cum să pictezi ceea ce este fără trup? Cum să dai chip la ceea ce este «Fără chip»? Cât timp Dumnezeu este invizibil, nu face icoane... odată ce vezi, însă, pe cel fără de corp devenind om, fă imaginea formei umane; când invizibilul devine vizibil, întrupându-se, pictează ceea ce seamănă cu invizibilul. Desenază deci pe panoul tău şi propune contemplației pe cel ce a acceptat să fie văzut" – Sf. Ioan Damaschinul. Şi, aproape imediat: *Icoana: suprapictură, transpictură.* "Eu nu pot să mă pierd datorită icoanei. Icoana: imagine pe măsura a cât putem duce noi". *Gândul îndumnezeirii întrupat, accesibil, palpabil. Trecător.* Nu pot fi decât gândurile lui Horia Bernea, de altfel panoul e nesemnat. Montajul celor două înscrisuri pare a avea semnificație multiplă: pentru public: explică sensul icoanelor expuse; pentru muzeu: împacă, dacă nu chiar fuzionează, «opera» cu «omul». Iar pentru artist, e o meditație, o clarificare, un crez, o ars poetica până la urmă. Cu acoperirea «clasicilor».

În partea stângă a intrării, către aripa sudică, FRUMUSEȚEA CRUCII: "Nu vrem să demonstrăm vechimea, frumusețea, puterea şi organicitatea unei culturi tradiționale, care aproape că nu mai există. Ne interesează trecutul în măsura în care avem un prezent şi un viitor. Încercăm să arătăm omului actual cât de sărac este în comparație cu strămoşii săi. Trebuie să fie avertizat asupra bogăției pe care a moştenit-o". Oricât de grăitoare în sine, aceste texte aflate la intrarea în fiecare sală, în expresie quadrilingvă (română, franceză, engleză, germană), desigur în beneficiul vizitatorilor străini (care, din păcate, par a fi... majoritari), cer să te opreşti o clipă asupra lor. Presupunerea că aparțin Irinei Nicolau (Dumnezeu s-o odihnească) se dovedeşte întemeiată. Mai degrabă incitante decât explicite, te urmăresc dincolo de marginile sălii. Dacă artistul, pictorul, vorbesc în concepte universale, mereu încărcate de simbol, antropologul şi etnologul (provenit dintr-un filolog) găseşte căi nu o dată plastice de a «traduce» pe limba trecătorului, a contemporanului de pe stradă, esența demersului muzeal. În stânga intrării în sală, spre răsărit, un pluton aliniat de scaune. Văzându-le, privirea caută şi găseşte imediat: "*Eugen Ionesco a fost român şi a scris piesa* Scaunele. *Când aduni mai multe scaune la un loc se întâmplă ceva. Acestea sunt o parte din scaunele colecției noastre, care este foarte bogată. În România ne aflăm încă în aria scaunelor. Cu cât mergi mai mult spre răsărit întâlneşti oameni care stau pe jos*". E cartezian. Şi, parcă, mai în stilul Irinei ca oricând. Aşa ştia ea să explice cele mai obscure lucruri, să ți le facă accesibile. Iată o frază (nu cea a textului, ci însăşi scaunele aliniate) din discursul muzeal care refuză net ambiguitățile «corecte politic» de tipul «o punte între orient şi occident», afirmând, nu fără asumarea curajoasă a conotației ionesciene implicite, apartenența lipsită de echivoc a civilizației carpato-dunărene la matricea occidentului european.

Dintre obiectele expuse, atrage atenția un vârf de casă din ceramică smălțuită şi rafinamentul costumelor. Următoarea sală, FAST, e cea mai bogată în costume. Nu posed date certe, dar impresia că nu există neam care să etaleze atâta diversitate în costumul popular pare plauzibilă. Şi nu e vorba doar de relief. Sigur, cu cât urci, cu atât ponderea lânurilor colorate creşte, dar şi la şes, între fota cu două fețe şi cea cu una singură, în chip de şorț, diferența este expresivă şi rafinată. Simțul artistic e cu atât mai remarcabil, cu cât e vorba aici de autentic, iar nu de kitsch-ul «iepocii», cu sclipici şi pantofi de lac. Fiecare piesă, e momentul de a-mi reaminti, de a-mi sublinia în minte, provine dintr-o anume gospodărie.

A existat în biserica noastră fast şi fastul putea fi foarte simplu...Muzeul e un traseu inițiatic, accesibil în funcție de... şi sensibilitatea noastră. Regăsim, cu neînsemnate ajustări, formularea lui Horia Bernea. De fapt, ideea forță, «firul roşu» (să nu ne temem de expresii rebarbative, limba de lemn poate fi făcută să sune viu, la rigoare), esența concepției muzeului şi, fără îndoială, un punct de convergență între viziunile celor doi creatori majori ai actualei forme a instituției.

În sala FAST e al treilea sau al patrulea «rastel» cu furci. Aliniate paralel, vertical, la perete, lasă senzația certă a armelor expuse pe pereții castelelor. Rimează simultan cu ideea de cetate, a clădirii, dar şi cu faptul istoric că țăranii îşi apărau nu o dată, «sărăcia şi nevoile şi neamul» cu ce aveau la îndemână, coase, topoare... şi furci. Poate nu doar furci pentru aşezat căpițele de fân. E drept, furca-i unealtă muierească şi e de presupus că rareori nu era încărcată (împodobită, am spune) cu caierul de lână. Abia în fața imaginii pastorale (am văzut aşa ceva în copilărie, în satul de unde era originară bunica mea) descopăr că la atâtea furci nu văd nici un singur fus de răsucit.

Un singur pas desparte costumele de un miracol: sala RECULEGERE. Rotundă, strane de biserică, în cerc, la perete, un stâlp central din Gorjul lui Brâncuşi, care, se subliniază în textul ce nu-s tentat să-l copiez, nu e un totem. Dar arată ca atare. Sublinierea ține să păstreze totul în zona creştină, dar n-ar fi primul argument al unei continuități de civilizație dincolo de etnogeneză, dincolo de creştinare. Există şi tentația de a-l considera simbol falic, ceea ce l-ar îndepărta şi mai mult de ortodoxie. Senzația mea e de loc sacru pentru sfatul bătrânilor. Compania de drum îmi atrage atenția că din sala anterioară nu se poate pătrunde central, doar pe de lături, drumul e orientat, ceea ce accentuează dimensiunea inițiatică. Se pare că am sesizat aspecte diferite, dar articulate, ale aceleiaşi realități (Să însemne asta că mi-am ales inspirat compania? Sau că aceasta m-a ales inspirat pe mine? Eu aş zice că da). Cădem de acord că acest stâlp e adevăratul simbol muzeal al «axei lumii», furcile de tors ar fi atunci «axe locale». Atmosfera din sala reculegerii e copleşitoare. Temperatura scade cu câteva grade. Înseamnă că ne apropiem de o zonă deschisă spre exterior. Vara efectul ar fi mai estompat.

(*va urma*)

Pavilionul japonez

Black Pantone 253 U

tutun de pipă

Nervi

Alexandru Vlad

Am ajuns cu timpul să-mi recunosc, oarecum fără greş, simptomul după care ştiu că stresul şi nevroza încep deja să pună stăpânire pe mine. Anume, simt că mă deranjează, ca din senin, faptul că simt pe cineva care păşeşte în urma mea pe stradă. Mă irită adolescenţii care râd în hohote presându-mă parcă să mă grăbesc – cu fuleul lor mare şi cu adidaşii lor enormi, mă deranjează câte un bătrân care gâfâie încercând să mă depăşească, şi tropotul grăbit şi sonor din tocuri mici al vreunei cucoane, oamenii masivi şi greoi care lasă impresia că ambiţia lor vitală e să-ţi ia morţiş locul pe trotuar. Trag cu coada ochiului la cel care e în dreapta mea la semafor şi-l suspectez că trepidează ca la start, vrea neapărat să mi-o ia înainte. Mă trag demonstrativ la o parte din calea tuturor, renunţ la autobuzele doar pe jumătate aglomerate ca să-l aştept pe următorul care de regulă vine ghiftuit. Şi aici găseşti pe cineva care tânjeşte din priviri spaţiul pe care-l ocupi în picioare, sau pe cineva incapabil să perceapă prezenţa ta fizică şi să-şi coboare cotul pe care-l ţine pironit în gâtul tău. Pensionari prea gros îmbrăcaţi fac turul oraşului pe spezele primăriei. Aşa că mă îndârjesc de regulă s-o iau spre centru pe jos. Autobuze deja goale trec pe lângă mine şi drumul nu mă calmează prea mult. Oricând se găseşte cineva să ţi-o ia înainte şi apoi să se oprească brusc, să se întoarcă sau se zgâiască în vreo vitrină barându-ţi calea de parcă nici n-ai exista. Şi astfel mersul pe stradă devine un fel de vânătoare: care-i calea cea mai liberă, cum să faci un slalom discret, pentru că sunt persoane care pur şi simplu fac abstracţie de prezenţa celuilalt. Şi, înainte de toate, străzile noastre sunt foarte aglomerate, de parcă s-ar desfăşura un miting permanent. La urma urmelor oamenii aceştia ar trebui să se afle în birouri, la locul lor de muncă undeva. În loc de asta forfotesc aiurea pe străzi. Oameni pe care nu-ţi doreai să-i întâlneşti apar ca din pământ în calea ta, îţi pun întrebări pe care tu nu le pui lor, vor să ştie ce faci. Există oameni care, dacă se întâlnesc cu tine după un interval de, să zicem, trei sau patru zile, te întreabă ce-ai mai făcut, ce e nou. Şi vezi în ochii lor o licărire de speranţă: poate vor auzi ceva care să le revitalizeze propria existenţă. Insistă chiar, înainte de-a le deveni privirea opacă, dezamăgiţi, ştergându-te de pe lista persoanelor care fac ceva pe lumea asta. Şi dacă le spui ce-ai făcut, şi se întâmplă să fi făcut ceva mai mult sau mai puţin important, ei te întreabă: Bine, şi altceva? Mai spune! Se vede de la o poştă că dinamica lor e alta. Pentru ei eşti un element al lumii care se învârteşte prea încet. Eşti dezamăgitor, nu eşti nici pe departe scânteia de care au nevoie. Visează să-şi pună amprenta energică asupra realităţii, cumva. Şi efectul asupra ta e oarecum invers: te pleoşteşti şi tu în loc să le dai lor un imbold. Şi când vă despărţiţi, celuilalt aproape că îi este milă de tine: un terchea-berchea, un pierde-vară, încă unul cu care existenţa nu-i prea darnică. Şi cu asta ţi-a transmis starea lui: sunteţi deja doi. Ţi se strepezesc umorile şi îţi vine să faci stânga-mprejur şi să te întorci acasă. Oricum, prăvălia la care te duceai este închisă fără explicaţii sau chiar s-a mutat, iar semafoarele de pe tot traseul se schimbă în roşu imediat ce ajungi în preajma lor. Maşinile se năpustesc claxonând de parcă s-ar certa între ele, conduse de indivizi care apasă pe accelerator cu privirea fixată înainte. O puştoaică îţi strecoară în palmă un fluturaş prin care o firmă se oferă să-ţi traducă actele, cerşetorii îţi barează drumul făcându-te să te simţi culpabil pentru simplu fapt că nu eşti tu în locul lor. Apoi de sus încep să cadă picături de ploaie şi lumea de pe stradă dispare undeva – ca dovadă că n-avea cine ştie ce treabă, şi tu rămâi să încasezi burniţa rece şi ostilă. Primii care dispar sunt tocmai cei pe care îi cunoşti, cerşetorii se retrag în nişte intrânduri pe care nici nu le-ai fi observat. Ai brusc tot trotuarul la dispoziţie, lat cât un teren de tenis. Te calmezi de parcă ţăcălia ta ar fi fost o plită încinsă stropită cu apă, şi în locul iritării se instaurează un fel de mahmureală: îţi scade pulsul, îţi scade glicemia, îţi scade pofta de viaţă. Brusc, nici acasă nu mai ai chef să te-ntorci, de parcă ploaia te-ar putea urmări şi acolo. Dispoziţia ta antisocială atinge paroxismul, dar se întoarce împotriva ta. O gaură îngustă de şarpe de-ar fi, să te strecori în ea – şi abia acolo de-ai încăpea fără tine însuţi.

zapp-media

Brandingomania

Adrian Ţion

Fără programe economice sau culturale coerente, solid argumentate şi susţinute, desigur, pe termen lung, România a intrat în 2006 cu eternele preocupări privind brandul de ţară. Dacă ar fi şi acestea cu adevărat preocupări, dezvăluind studii aprofundate, încă am mai avea vreo speranţă întru definitivarea unor proiecte. Dar ceea ce vedem sunt doar pălăvrăgeli infinite. E drept, unele mai serioase, altele băşcălioase de-a dreptul. Parcă băşcălia ar salva România. Cele serioase, de tipul convorbirii întreţinute de Horia Roman-Patapievici cu Sorin Alexandrescu de la *Înapoi la argument*, îţi induc numaidecât sentimentul că aura intelectual-elitistă a vorbitorilor e suficientă garanţie a promovării brandului de ţară. Îţi spui că imaginea României e apărată de spirite profund responsabile ca Neagu Djuvara, Octavian Paler sau Constantin Bălăceanu – Stolnici. Ultima emisiune de pe TVR Cultural avea chiar titlul *Evoluţia imaginii de sine a românilor şi impactul asupra comportamentelor*. Sună bine, dar totul rămâne o teorie frumoasă, întoarsă pe toate feţele. Nu că aşa ceva n-ar fi necesar, dar ştim bine că... faptele vorbeşte. Ca şi anterioarele intervenţii ale invitaţilor, în loc de garanţii subtile, avem gargară subţiată şi prezenţă rafinată, îmbunătăţită la propriu prin papion, de când purtătorul public numărul unu de cravată-fluture a ieşit, săracul, de pe scenă. „Înapoi la argument, domnule Patapievici!" că de baliverne cu *Bluza românească* a lui Matisse şi *Mioriţa* bălegoasă suntem sătui. Între timp, de când tot bateţi apa în piuă, bluza a devenit „ungurească", iar mioarele pasc pe fostele combinate siderurgice şi ameninţă să se extindă în intravilan. Ce ne facem? La *Înapoi la argument*, suntem avertizaţi că „patinajul ideilor e neoprit". N-ar trebui dezgheţat lacul ăla ca ideile să prindă în sfârşit rădăcini?

Ei, dar nu se poate spune că n-am început bine noul an. Iată, Jay Leno, în popularul lui show, nu numai că ne bagă în seamă, dar chiar ni se adresează direct, reverenţios – câtă cinste, domnule! – cu „Salut, România!". Publicul râde şi aplaudă. De ce? întreb curios. A făcut o glumă? Trebuia să spună „Bună dimineaţa, România!", mi se răspunde. Da, încă nu ne-am trezit la ordine şi disciplină, deşi cel mai sceptic dintre scepticii actuali, Gabriel Liiceanu, observă un reviriment cât o mărgea adusă acasă de găina babei, argumentând că e nevoie de timp. (El argumentează!) şi aminteşte subtil exemplul Spaniei, Portugaliei cărora le-au trebuit 20 de ani să iasă la lumină... Ajungem din nou la Brucan. Toată lumea discută despre brandul de ţară. Cine-l înfăptuieşte? Ezit să dau răspunsul, dar mi-e teamă că ăsta este: maneliştii, dinozaurii politici cu mătuşi multimilionare. Mioriţa tot alungată rămâne spre satisfacţia domnului Patapievici.

La sfârşitul anului trecut, englezii au pierdut unul din simbolurile Londrei: „double decker", autobuzele roşii etajate au fost retrase de pe străzile Londrei. Necesitatea nu s-a transformat în tragedie naţională. Au rămas în conştiinţa europeană cu destule alte simboluri reprezentative. Noi lăsăm simbolurile să curgă pe lângă noi, apoi să ruginească sau ne agităm să confecţionăm altele mai în pas cu moda. De unde se vede că patinajul spre opţiuni miraculoase este susţinut în mod iresponsabil... fără nici un rezultat convingător.

Convingătoare ni s-a părut prestaţia individuală a lui Dan Puric, invitatul lui Robert Turcescu, un artist minunat, binecuvântat şi cu o exemplară conştiinţă civică. El cerea un discurs despre demnitatea poporului român. Cine l-a auzit? Cine are de gând să dea curs acestei propuneri? Întrebările rămân suspendate în vid.

Dacă în plan teoretic ideile patinează în voie, în plan practic nu rămân fără ecou şi fără finalitate acţiunile întreprinse, de pildă, de Fundaţia "Principesa Margareta a României" care a iniţiat Galele desfăşurate la Paris pentru strângerea de fonduri în vederea activităţilor de caritate. Galele Fundaţiei Margareta sunt o dovadă a faptului că avem o carte de vizită care ne reprezintă corect. De zece ani, Frédéric Mitterand, nepotul fostului preşedinte francez, prezintă aceste gale. El este un real prieten al României şi face dese referiri şi în interviurile şi filmele documentare realizate în ţară la personalităţile româneşti care au înnobilat cultura franceză şi europeană. Îşi amintea că tatăl său îi povestea despre acel „rege-copil" care era Mihai de România în vremea copilăriei sale. La ultima gală a povestit anecdota cu Brâncuşi când a fost vizitat de magnatul Rockefeller. Prinţese, conţi, personalităţi politice şi artistice, printre care Nicolleta, Annie Girardot iau parte la aceste spectacole mondene pentru a ajuta România. Corpul de balet al Operei din Marsilia s-a simţit onorat să participe la această manifestare importantă. Şi când te gândeşti că în 1990 şi după aceea familia regală a fost împiedicată să intre în ţară. Nu contă *ce* reprezinţi în fond, ci mai degrabă *cine* te reprezintă.

26

Black Pantone 253 U

Zebra și Emil „Michel" Cioran. Teatru de pe patru continente

Claudiu Groza

Festivalul „Les Francophonies en Limousin", ediția a 22-a, Limoges, 27 septembrie - 9 octombrie 2005

Prin ce diferă un festival de teatru străin de unul românesc? Întâi de toate, prin aerul de maşinărie perfectă pe care-l emană. Nimeni nu e nervos, nu se agită, nu urlă. Toți zâmbesc relaxați, abia o mică încruntare marchează confruntarea cu diversele obstacole inerente. Organizatorii nu vin la masă ca să mănânce crispați, vorbind în răstimp la telefonul mobil sau semnând, consultând, învârtind iritați diverse hârtii, ci chiar mănâncă, socializează, glumesc sau beau un pahar de vin cu invitații lor. Am fost şocat, în ultima zi a sejurului meu limogez, că directorul festivalului, Patrick Le Mauff, a stat împreună cu noi aproape douăzeci de minute, în ciuda unor probleme organizatorice ivite în ziua cu pricina. E-adevărat, spre deosebire de festivalurile teatrale româneşti, cele din alte părți sunt organizate de-a lungul unui an, de echipe în care fiecare îşi are „bucățica" lui. Fondurile sunt suficiente, deşi cam la limită, iar invitații anunță din timp „capacitatea" trupei şi lucrurile de care au nevoie, de la deschiderea scenei şi până la numărul de reflectoare necesare. E, între cele două părți, un raport de responsabilitate şi seriozitate mai puțin întâlnit la noi.

Am participat la festivalul de la Limoges, alături de alți zece critici de teatru sau jurnalişti, datorită Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – şi a secției române a acesteia, în cazul meu –, care invită, anual, mai mulți tineri specialişti la stagii de pregătire pe lângă diverse festivaluri teatrale internaționale. O inițiativă remarcabilă, mai ales pentru că permite schimbul direct de informații, experiență şi opinii între critici din spații şi culturi diferite. O tentativă de „globalizare" eficientă şi folositoare tuturor. La Limoges au fost prezenți, sub „umbrela" AICT, 13 critici – socotindu-i şi pe cei doi coordonatori ai stagiului – din 11 țări, de la Canada la India şi de la Polonia la Iran.

„Le Francophonies en Limousin" a fost nu mai puțin o întâlnire cu caracter global. Chiar dacă e circumscris spațiului cultural francofon, festivalul a reunit la cea de-a 22-a ediție evenimente – spectacole de teatru sau dans, concerte, expoziții, dezbateri, lecturi publice – la care au contribuit creatori din 19 state de pe patru continente. O performanță remarcabilă, care a conturat diferențe şi similitudini, complexe şi frustări, căutări şi tendințe. Un „tablou" cvasi-complet al artei interpretative contemporane de limbă franceză.

Din motive obiective, n-am reuşit să urmăresc decât o mică parte a programului extrem de vast al festivalului limogez. M-a fascinat însă efervescența intelectuală şi artistică ce însoțea practic orice eveniment asociat festivalului. O *bucurie* a culturii dispărută demult în România.

Cum altfel poate fi caracterizat entuziasmul publicului față de melodiile populare româneşti, interpretate de grupurile „Banatica" sau „Iza"? Cum poate fi descrisă incandescența unei săli arhipline la concertul splendid de muzică africană susținut de Baba Toure & Attoungblan (Coasta de Fildeş? Cum poate fi povestită – mai ales de un român, mândru pentru prima dată, poate, că e român – reacția de uimire încântată a publicului din toate colțurile lumii, ascultând fragmente – necunoscute audienței largi – din *Caietele* lui Cioran, citite de Patrick LeMauff în franceză şi de George Banu în română, într-un spectacol care a *celebrat*, într-adevăr, statutul de invitat special al României la festivalul limogez? Şi ce mai contează că, în cotidianul *L'Echo*, E. M. Cioran devenise Emil Michel Cioran?

„Les Francophonies de Limousin" a fost dedicat, în 2005, scriitorului congolez Sony Labou Tansi, unul dintre autorii africani „descoperiți" şi lansați la Limoges. Dramaturg, romancier şi poet, mort de SIDA în 1994, Sony Labou Tansi a fost unul dintre cei mai activi şi implicați reprezentanți ai Africii negre francofone, urmărind, prin opera sa, să facă auzită vocea Africii în concertul cultural mondial. Scrierile sale, din care s-au citit fragmente de-a lungul festivalului, sunt „militante", profunde, punctând acut complexele societății africane dar şi ipocrizia lumii „civilizate" în raport cu continentul negru.

Într-un fel, festivalul limogez a însemnat şi familiarizarea mea directă, ca european, cu realitățile unui spațiu cultural pe care-l cunoşteam doar din cărți. Poezia militantă a lui Aimé Cesaire sau eseurile spectaculoase ale lui Senghor şi-au găsit un complement şi mai ancorat în actualitate în spectacolele africane jucate pe scenele din Limoges. Spectacole care au dezvăluit nu doar aspirațiile Africii, ci şi capacitatea sa extraordinară de a rezona la cultura lumii. E-adevărat, oferta a fost inegală, dar cu atât mai reprezentativă.

Sozaboy de Ken Saro Wiwa (Franța-Burkina Faso-Nigeria, regia Gilles Bouscarle) a fost şi primul prilej de dezamăgire. Piesa e de fapt povestea-monolog interior a unui tânăr african, înrolat ca militar în războiul civil nigerian din 1967. Un recitativ care mizează exclusiv pe text şi e „spart" din când în când de *slam* – un soi de hip-hop specific Africii, cu accent mai mic pe mişcare. În sine, textul nu e lipsit de calități. El surprinde drama tânărului, devenit o victimă a războiului la care ia parte. O „felie de realitate" emoționantă. Doar că *Sozaboy* e un spectacol prea expozitiv, sărac, de genul „teatru radiofonic", aşa că nu oferă mai nimic scenic. Altfel, cei doi interpreți – Hassane Kassi Kouyate şi D' De Kabal – s-au achitat decent de partiturile lor. Totuşi, întregul n-a convins. *Sozaboy* e un spectacol exponențial pentru un anume *complex cultural* african. El apelează la o realitate extrem de traumatică, dar pe care nu reuşeşte s-o livreze îndeajuns de ofensiv publicului dez-implicat.

Un spectacol discutabil, întrucât bizar-compozit, a fost *Carmen Falinga Awa* (Africa de Vest, coregrafie şi mizanscenă Irenè Tassembedo). Intenția regizoarei a fost să „adapteze/actualizeze" povestea din *Carmen* de Prosper Merimee, într-un spectacol-hibrid, care combină dansul, teatrul şi muzica. Rezultatul e un *show* greu definibil, cumplit de eclectic, la limita dintre act artistic şi reprezentație de cămin cultural. Dansul, interpretarea şi muzica au oscilat permanent de la tradițional la *pop* sau *dance*. *Carmen Falinga Awa* s-a dorit un soi de *musical* african, pe canavaua unei acțiuni destul de dure. Carmen ar fi o rebelă, aparținând la o gaşcă de adolescenți, dar şi o femeie îndrăgostită, matură şi frământată interior. Chiar şi acțiunea suferă de aceeaşi confuzie stilistică precum spectacolul, încât e greu de rezumat. *Carmen Falinga Awa* a avut secvențe

Criticii de teatru invitați la festivalul de la Limoges

Black Pantone 253 U

reuşite, extrem de dinamice, mai ales în contextul prezenței pe scenă, aproape întotdeauna, a circa 30 de personaje, aşa că publicul a reacționat entuziast la *ritmul* reprezentației. Însă spectacolul n-a reuşit să-şi atingă scopul. Spre deosebire de *Sozaboy*, „refugiat" cuminte în africanism, *Carmen...* s-a dorit un spectacol african de anvergură mondială. Dar a fost, din păcate, doar un spectacol suspect de aproape de kitsch, proba unui miraj occidental nu prea diferit de strălucirea mărgelelor de sticlă folosite de colonişti pentru a-i ademeni pe „sălbaticii" locuitori ai vechii Africi.

Revelația festivalului a fost spectacolul de teatru-dans *Shift... Center* (Kenya, coregrafia Opiyo Okach), o reprezentație perfectă, cuceritoare, interpretată impecabil, sugestivă, africană şi universală totodată. *Shift... Center* nu are o „poveste" propriu-zisă. Spectacolul se bazează pe improvizație, iar *spațiile* – zone de joc dreptunghiulare – sunt delimitate de mari panouri din latex. Interpreții evoluează individual, concomitent, în diverse zone ale „scenei" – reprezentația a avut loc la Centrul „Jean Moulin", o sală enormă, foarte potrivită pentru acest gen de spectacole –, fiecare cu „povestea lui". Există însă, de la un moment dat încolo, şi interacțiuni între dansatori. *Shift... Center* e un spectacol de sugestie, extrem de delicat şi de emoționant. Una din „poveştile" identificabile ar fi cea a satului african, a comunității tradiționale, „agresate" de nou. Melodiile africane cântate *live* sunt contrapuse mişcărilor sacadate, bruşte, frenetice, de dans. *Satul* e întruchipat doar de mari structuri din crengi, sferice, care se rostogolesc prin scenă precum ierburile amestecate luate de vântul savanei. Dansatorii au evoluat excelent, exprimând toată gama de tensiuni urmărite de spectacol. *Shift... Center* e o capodoperă care poate figura cu succes în repertoriul/programul oricărui teatru sau festival din lume.

Despre *Electra* lui Mihai Măniuțiu – spectacolul românesc invitat de onoare la „Les Francophonies de Limousin" – am scris pe larg în *Ziarul Clujeanului*. Oricum, dat fiind că producția Teatrului din Sibiu e cunoscută, precizez doar că în Franța ea a fost primită foarte bine, deşi o parte din critici s-au plâns că versurile cântecelor – parte semnificativă a ansamblului – n-au fost traduse, astfel coerența acțiunii având de suferit. Publicul larg a fost vizibil încântat de propunerea românească, cu siguranță şi datorită muzicii grupului „Iza".

O poveste pentru copii – mici şi mari –, delicată, frumoasă şi odihnitoare a fost *Le violon de verre* de Corinna Bille (Elveția, regia Anne-Marie Delbart). Scena mică, intimă, a Teatrului „Expression 7" găzduia cinci dulapuri cu numeroase sertărașe, din care „povestitorul", Claude Thébert, scotea pe rând diverse obiecte, recreând diverse istorii, amuzante, triste sau chiar tragice. Un spectacol „curat", la care copiii prezenți au reacționat cu plăcere şi răbdare. *Le violon de verre* e genul de reprezentație care poate face din copii viitori spectatori fideli de teatru. De remarcat finețea interpretativă a lui Thébert, atent la semnalele sălii.

Gratuit-experimental, fad, plicticos, ne-teatral s-a dovedit *Nous étions assis sur le rivage du monde* de Jose Pliya (Canada-Quebec-Franța, regia Denis Marleau). Intriga e prea puțin ofertantă: o femeie revine pe plaja unde se plimba în copilărie, în aşteptarea unor prieteni. Fâşia de nisip e teritoriu privat, iar paznicul aflat acolo îi cere să plece. Toată piesa reproduce „negocierea" antagonică a celor doi, cu simbolul subsecvent al *amintirilor inaccesibile*. Un text sec, obositor, pe care Marleau n-a ştiut – şi nu prea avea cum – să-l însceneze. Regizorul a conceput o scenografie picturală, de bun efect vizual, cu prim-planul plajei, auriu, delimitat net de planul secund, al mării/cerului, albastru. În rest, puteai foarte bine să închizi ochii şi chiar să dormi, căci textul era plin de balast. *Nous étions...* pare să puncteze o criză a teatrului francofon occidental, ajuns, nu în întregime, din fericire, la o uscăciune periculoasă.

Contrapunctul propunerii lui Denis Marleau a fost un *one man show* irezistibil, năucitor, compus şi interpretat de Fred Pellerin, un „povestaş" contemporan. *Un village dans la bouche* reface, din mici istorii cu aparență fabuloasă, ca de basm, imaginea unui sat care există cu adevărat în Quebecul canadian – Saint-Elie de Caxton, un fel de Twin Peaks, fără doza de *thriller* a acestuia. Pellerin povesteşte câte-n lună şi-n stele despre satul său. Acolo se petrec cele mai nemaipomenite întâmplări şi locuiesc cei mai extraordinari oameni. Acolo e buricul pământului, iar cine nu crede, n-are decât să verifice personal. *Un village dans la bouche* e o reprezentație teatrală excepțională nu doar ca demers, ci şi ca interpretare. Dacă n-ar exista bariera lingvistică – totul e povestit în dialect francez canadian, cu jocuri de cuvinte care scapă uneori şi francezilor nativi – Fred Pellerin ar trebui adus şi pe plaiul mioritic. La concurență cu „povestaşii" noştri, uneori prea scufundați în realitate şi desprinşi de orizontul magic al „poveştii", pe care-l exploatează actorul canadian.

Personal, m-am „încărcat" la festivalul limogez cu două spectacole de facturi foarte diferite, legate însă de un element comun: *emoția* pe care o comunicau. Un element structural, pregnant, copleşitor.

Qu'est ce que penser? s-a intitulat spectacolul imaginat de Carly Wijs şi Ryszard Turbiasz (Belgia) după corespondența dintre Hannah Arendt şi Martin Heidegger. O compoziție cu miza pe actor, combinând inspirat şi semnificativ planul grav cu cel ironic, într-un perfect echilibru al contrariilor. Cei doi protagonişti recreează, pe rând, prin monoloage paralele, o relație puternică între doi oameni puternici. Se *văd*, în fundal, traumele istoriei: fascismul, războiul, Holocaustul. Se *aude* izbirea a două conştiințe puternice ale secolului XX. De simțit însă, se *simte* doar extraordinara legătură afectivă dintre un bărbat şi o femeie pe care pare să-i separe totul. S-au folosit în spectacol două filme care punctează grăitor două planuri ale „demonstrației" scenice. Primul e înregistrarea procesului lui Eichmann, cel care a organizat transportul evreilor spre lagărele ucigaşe. Al doilea e un *gag* american care ironizează dezbaterile filosofice, respectiv un „meci al filosofilor: Germania-Grecia". Realitatea traumatică se confruntă cu ludicul gratuit al speculației filosofice. *Qu'est ce que penser?* e un eveniment intelectual remarcabil. Un spectacol "de idei" amorsat impecabil, care nu oboseşte, nu plictiseşte, nu "demonstrează", ci emoționează, fascinează, amuză, cutremură, *convinge*. Excelent au jucat cei doi actori, într-o propunere frisonantă şi eliberatoare.

Mult mai trist, ca o poveste crepusculară, a fost *Icaro*, de şi cu Daniele Finzi Pasca (Elveția).

Spectacolul se dezvoltă într-o formulă interactivă, „partenerul" actorului fiind un spectator, ales din public chiar sub ochii celorlalți. De data aceasta, interlocutoarea lui Finzi Pasca a fost o fetiță de vreo 14 ani, care s-a integrat extraordinar în atmosfera reprezentației. Evident, replicile pe care trebuia să le dea erau previzibile, răspunsuri fireşti la anumite întrebări. Scenariul era atât de bine reglat încât spectacolul „curgea" fără nici o repetiție prealabilă.

Icaro reia, într-o manieră particualrizat-post-modernă, celebrul mit. Acțiunea se petrece într-un salon de spital pentru bolnavi icurabili. Culoarea trist-gălbuie, deprimantă a decorului, aerul de boală şi resemnare sunt anihilate de „povestea" pe care unul din personaje i-o spune celuilalt. E o poveste optimistă, luminoasă, vitală, a putinței omului de a zbura. Fantasma devine într-atât de verosimilă, încât finalul piesei înregistrează „zborul", de pe acoperişul clădirii, al celor două personaje. Moartea, subînțeleasă, e, în context, o eliberare, o „răzbunare" pe existența reală ternă, obosită, inutilă. Daniele Finzi Pasca a coordonat excelent curgerea acțiunii dinspre sordidul orizont inițial către „iluminarea" finală, într-o reprezentație emoționantă, uşor burlescă, uşor cinică, dar marcat onirică şi ludică. Dacă *Qu'est ce que penser?* se adresa rațiunii, şi abia apoi afectului, *Icaro* s-a adresat afectului întâi, provocând o tulburare ce trebuia filtrată şi rațional.

Festivalul de la Limoges, cu toate inegalitățile şi revelațiile sale, demonstrează coeziunea şi farmecul global-omenesc al unei arte – teatrul – care, sunt convins, nu va dispărea atât de curând cum cred unii.

De-a Caragiale

Adrian Țion

Cele două instituții teatrale clujene importante (Naționalul şi Teatrul Maghiar) s-au dedat în ultimele stagiuni la experimente îndrăznețe, nu de puține ori răscolitoare, devenind spectacole de răsunet. Cu doi regizori de talia lui Mihai Măniuțiu şi Tompa Gábor situația nici nu are cum să stea altfel. Fără să fie vorba despre o concurență locală, sediul inovațiilor avangardiste mai solid susținute estetic pare a se fi deplasat în ultimul timp spre scena Teatrului Maghiar. Aici a montat Măniuțiu un superb *Woyzeck*, dar şi *Doktor Faustus*, spectacole memorabile, intens discutate, şocante prin metafora teatrală propusă. Dacă *Doktor Faustus*, de pildă, e plasat într-un azil de bătrâni handicapați, nu e de mirare că Tompa Gábor vine acum cu *Az elveszett levei/ O scrisoare pierdută* situată - unde credeți? – nu altundeva decât într-un... WC public. E locul cel mai potrivit unde trebuie aşezată politichia aleşilor, pare a sugera regizorul, supralicitând dur, imperturbabil, bagatalizând ironic, fără limite. Asta este politica de ieri şi de azi şi trebuie tratată ca atare. Desigur, este una dintre provocările ce nu vor rămâne suspendate în aer. Aşa cum "onorabilul" Cațavencu nu se teme de întreruperi, nici Tompa Gábor nu se teme de provocări. De aceea le şi cultivă.

Locația luptelor pentru putere din comedia lui Caragiale nu e singura stringență avută în vedere de regizor pentru reinterpretarea celebrei piese. Antrenat în găsirea unor soluții de o expresivitate marcant hiperbolică, regizorul nu ezită să supraliciteze reprezentarea "lumii lume" sau a "lumii întoarse pe dos" recurgând până la inversarea rolurilor. Astfel că în rolurile masculine avem interprete femei, iar în unicul rol feminin (Zoe) avem un bărbat: Bacs Miklos. Balamucul e total, batjocura îngroşată. Un Tompa Gábor cinic,

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Bravo, ma chère... Gábor!

Radu Ţuculescu

Unii dintre cititori vor crede că am înnebunit de-a binelea. Ţuculescu s-a apucat a o lăuda pe Zsa Zsa Gábor , actriţa aceea din alte timpuri de mult trecute? Pardon, rezon! Eu mă refer aici la Tompa Gábor, adică am făcut un soi de poantă, am intrat în "jocul" său, cel propus cu ocazia punerii în scenă a Scrisorii pierdute de Caragiale la Teatrul maghiar de stat din Cluj. E crazy, afirma cu entuziasm un prieten după premieră. Da, l-am aprobat eu, e un spectacol crazy la prima impresie dar, după nu prea multă vreme scursă de la ridicarea cortinei, devine surprinzător de firesc. Cutremurător de firesc. Pricepi, pentru a nu ştiu cîtea oară, că nenea Iancu poate fii jucat în cele mai neaşteptate feluri şi-n cele mai neaşteptate locuri, textul său imprimînd oricărui ambient o constantă trimitere la "cea mai imediată" realitate.

Unii pudibonzi, nu din naştere ci din... fariseism, vor spune că-i de prost gust, ba chiar batjocoritor, să plasezi o asemenea capodoperă în perimetrul unui WC public, fie el şi extrem de elegant. S-avem rezon, pudibonzilor! Nimic nu poate fii mai firesc. Păi, nu-i politica un mare rahat, nu sînt promisiunile politicienilor de tot rahatul, nu sînt discusurile lor pline de rahat, nu tratează ei gloata ca pe-un rahat pe care să-l priveşti de la distanţă cu scîrbă, nu se fac ei de tot rahatul în plenurile ălea şi nu numai? Ba da! Aşa că "ambientul" gîndit de ma chére... Gábor e, rezon, perfect motivat şi nu are nimic grobian ori insultător în dînsul...Aparenta strălucire nu e decît un strat de poleială care ascunde mirosurile unei lumi pline de nemernici, mincinoşi, şantajişti, escroci, imbecili, rataţi şi idioţi şireţi şi proşti cît încape dar fuduli, capabili să calce orice în picioare, evident, în numele poporului! Nimic mai indicat pentru ştergerea balelor de la gură, după discursuri sforăitoare, decăt hîrtia igienică...Dar regizorul a mers şi mai departe cu "îndrăzneala" sa, şocînd de la bun început. Toate personajele sînt interpretate de actriţe, doar Zoe e... bărbat (fii bărbată, îi spune Fănică) adică este interpretată de un actor. Mi-a fost puţin teamă, înainte de a vedea spectacolul, să nu avem parte de oarece travestiuri tembele, kicioase... Dar, ma chére... Gábor, nu poate face asemenea infantile greşeli. Zoe e îmbrăcată corect, precum un bărbat, în costum alb, cu ochelari de soare, avînd un vag "parfum" mafiot. În rest, actriţele sînt evident...femei, doar Dandanache apare mai machiat, mai "travestit", normal, că doar e un soi de cadavru ambulant căruia i-a dispărut sexul. Prin asemenea "inversiuni" se creează momente de tot hazul care, însă, nu cad în penibil nici o clipă, din contră, ajung a te convinge că se poate şi aşa, totul fiind într-o armonie perfectă cu autorul, cu firea lui nenea Iancu pornită, mereu, să facă cele mai năstruşnice farse, cele mai nebune glume, calambururi, cu o ironie de brici. Totul fiind într-o "armonie perfectă" cu lumea politichiei noastre dar, s-avem rezon, nu doar a noastră . Se ştie prea bine cum a fost piesa lui Caragiale montată în Japonia(!) de către un regizor autohton şi cum colectivul teatral respectiv a suportat consecinţele... din partea oficialităţilor care s-au simţit profund lezate!

Tompa a mai avut, pe parcursul derulării acţiunii, cîteva bravissime "găselniţe". El l-a "clonat" pe Cetăţeanul turmentat, mărind efectul apariţiilor celui (celor) care reprezintă marea masă (turmă...?) de alegători. A conceput scene de pantomimă colectivă precum un decor viu, expresiv, plin de dinamism şi farmec. Apar şi copiii lui Ghiţă, nişte poliţişti în miniatură imitînd gesturile tatălui. Confruntarea celor două fracţiuni din "parlament" se face într-un ring de box ale cărui corzi sînt din hîrtie igienică. Dînd cu nasul de ea, nenea Zaharia scoate, imperturbabil, o foarfecă din buzunar şi... taie panglica! Asemenea subtile ironii sînt presărate de-a lungul spectacolului cu măsură şi aplicaţiune.

În privinţa jocului actoricesc, dacă e să fac un "top", în primul şi primul rînd o numesc pe Kali Andrea (Trahanache) şi îi dau nota maximă. Atentă la cel mai mic amănunt, Kali Andrea este atît de convingătoare încît pur şi simplu te obligă, la ieşire, să murmuri pe ungureşte ...aveţi puţintică răbdare. Apoi Panek Kati şi Albert Csilla (Farfuridi, Brînzovenescu), sînt de-un caraghioslîc debordant, formînd un duo perfect sudat în tîmpenie şi stupiditate agresivă. Boldizsár Emőke e Cetăţeanul turmentat care trage după el clonele, cu haz ameţitor şi mişcări de commedia dell'arte. Bács Miklós (Zoe) e de-o turbulentă degajare, încercînd mereu să umple întreaga scenă. Laczó Julia (Ghiţă) are aplomb şi constantă personalitate scenică. M.Kántor Melinda ne prezintă veridic un Dadanache pe post de cadavru viu iar Kézdi Imola îl creionează pe Caţavencu în linii corecte. Doar Skovrán Tőnde (Tipătescu) nu reuşeşte să intre-n rol de-a binelea.

Bravo, ma chère... Gábor! În spectacolul tău am mai intuit ceva. Ceva ce am afirmat şi cu alte ocazii. Ne aşteaptă un secol feminin, ne place ori ba... Mie îmi place, parol. Minunat ar fi un parlament doar din... prezenţe feminine. Atunci alt parfum s-ar înălţa spre noi şi cu alte imagini ne-am încînta ochii şi alte fantasme ne-ar bîntui prin creier. Părerea mea.

batjocoritor? Parcă nu ne vine la socoteală. Excelent promotor al "teatrului absurd" (Bekett, Ionescu), postură în care a dat dovadă de un rafinament artistic cu totul ieşit din comun, acceptăm cu oarecare strângere de inimă ipostaza de zeflemist notoriu, necruţător, pe care şi-o arogă aici. Mai uşor ne vine să acceptăm demersul său ca joc de dragul jocului. Un joc de-a Caragiale. Asta, da!

Inversarea rolurilor îmi aduce în faţă două efecte. Unul teoretic, ditirambic şi cam abscons. Celălalt de ordin mai personal. Pe de o parte, dacă ţinem cont de "profeţiile" schizoide ale unui Dan Brown, viziunea "feministă" vine în întâmpinarea unei viitoare ere a matriarhatului şi a repunerii în drepturi a sacrului feminin. Nu e prea mult spus? Pe de altă parte, am deseori impresia că spectacolului interpretat numai de bărbaţi îi lipseşte ceva. E prea uscat, searbăd şi plicticos până la urmă. Din acest punct de vedere, de pildă, *Doisprezece oameni furioşi* este un eşec, în ciuda unei dezbateri de idei de mare forţă. Tompa Gábor înviorează şi dezbracă până la atmosferă de cabaret unele scene, fără să alunece în aşa ceva. Această inversare a rolurilor are şi un neajuns pe care nu mă pot abţine să-l semnalez. Desigur, *Az elveszett level* se vrea - şi este în cea mai mare parte - un produs de mare rafinament artistic şi intelectual. Un produs cu străluciri viclene, insultătoare chiar la adresa balcanismului nostru, tratat la rândul lui insultător de însuşi Caragiale. Cu toate acestea, când vocile actriţelor sună prea piţigăiat sau anemic ai uneori impresia că este o reprezentaţie şcolărească şi din lipsa unor interpreţi băieţi s-a ajuns la fete. Ca mascarada să fie totală, aceste fete nu joacă în travesti. Riscul acesta regizorul şi l-a asumat cu prea mare încredere în forţele proprii. Decizia lui: dacă e joc, se poate trece şi peste aşa ceva, acceptând convenţia. Nu mă îndoiesc o clipă că n-ar avea dreptate. Ce, teatrul nu e convenţie?

Uneltirile partenerilor şi rivalilor politici din piesă, ba chiar şedinţa din primărie au loc între cabinele cu toalete luxoase din stânga scenei şi pisoarele din dreapta. Ornamentele aşezate de T. Th. Ciupe (realizatorul decorului) deasupra faianţei (politichia are nevoie de lustru, desigur) de pe pereţi trimite spre eleganţa în care personajele se presupune că îşi ambalează intrigile şi interesele. Tipătescu (Skovran Tünde) citeşte "Răcnetul Carpaţilor" pe budă. Din când în când, femeile-bărbaţi sau bărbaţii-femei se uşurează în pisuare, după care lupta politică se reia cu mai mare îndârjire. Aceasta este atmosfera piesei. Lupta de interese atinge un punct culminant rezolvat ca înfruntare sportivă (tot joc) pe un virtual ring de box cu mănuşile gata pregătite în scena confruntării dintre Caţavencu şi Tipătescu. Excelentă punere în evidenţă a arivismului patentat şi a alergării după funcţii politice este "dansul" scaunelor ţinute mereu sub fund, dar pe care aspiranţii nu ajung să se aşeze. Apariţia şiretului Agamiţă Dandanache (M. Kántor Melinda) pe post de cadavru ambulant ajutat de cadrul metalic să se deplaseze este de un efect total. În acest rol M. Kántor Melinda realizează cel mai pitoresc şi memorabil profil comic al spectacolului. Alţi "tipi" bine înfipţi în tipologiile personajelor se dovedesc a fi Pánek Kati în Farfuridi, Kezdi Imola în Caţavencu. Laczo Julia în Pristanda şi Káli Andrea în Trahanache sunt uşor şterse, dar se achită conştiincios de partitură. În această simfonie feminină, cel mai îndrăgit personaj devine Zoe - un bărbat - datorită carismei şi interpretării lui Bács Miklós. "Zoe, fii bărbată!" s-a adeverit. În costum alb şi cu ochelari de soare Bács Miklós pare mai mult o caricatură a tribunului Vadim decât o "simţitoare" adulterină. Multiplicarea Cetăţeanului turmentat (Boldizsár Emöke) prin patru mimi care-l însoţesc este una din găselniţele cele mai inspirate, extrem de grăitoare. Glasul mulţimii debusolate. Mai puţin inspirat mi se pare, în pomenita direcţie a supralicitării abuzive ce depăşeşte limita simplei parodieri, jocul cromatic (tot joc) cu sugestii ce trimit spre tricolorul maghiar şi nu spre cel românesc, cum ar fi normal. Fără îndoială că *Scrisoarea pierdută* a lui Tompa Gábor va suscita comentarii incitante pe măsura provocărilor sale.

Pe cele două scene din Cluj se joacă în actuala stagiune două spectacole Caragiale. Unul la Naţional (*O noapte la Union*), fără pretenţii, şi celălalt la Teatrul Maghiar, cu pretenţii prea mari.

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Kenzaburo Oe și bătrânețea

Ing. Licu Stavri

Astăzi oferim cititorilor fragmente din interviul acordat de romancierul japonez Kenzaburo Oe (premiul Nobel pentru literatură pe 1994) lui Philippe Pons, pentru suplimentul *Le Monde des livres*. Discuția a fost prilejuită de apariția la "Gallimard" a culegerii de nuvele *Postul morților*.

– *Cu doisprezece ani în urmă ați anunțat că veți renunța la roman. De ce v-ați schimbat hotărârea, scriind, succesiv,* Salt periculos *(1999) și o trilogie al cărei ultim volum,* Adio, cartea mea, *tocmai a apărut în Japonia?*

– Apropiindu-mă de 60 de ani, mi-am dat seama că, din vremea studenției, am scris romane şi că toată viața mea s-a concentrat asupra literaturii. M-am gândit că, oprindu-mă din scris, aş putea reflecta asupra a ceea ce a fost esența existenței mele şi să mă pregătesc astfel pentru iarna vieții. Moartea, în 1996, a prietenului meu, compozitorul Toru Takemitsu, m-a făcut să mă întreb ce i-aş răspunde dacă la un moment dat, întâlnindu-ne în lumea de apoi, m-ar întreba ce am făcut cu viața mea. Dispariția altor prieteni dragi m-a readus la roman. Scrierea trilogiei de care ați amintit mi-a umplut ultimii cinci ani de sexagenar. Primul volum, *Copilul schimbat*, a fost scris ca urmare a sinuciderii prietenului meu din copilărie, cineastul Juzo Itami, în 1997. În al doilea, *Copilul cu chip trist*, revin, prin intermediul unui personaj-scriitor care-l citeşte pe Cervantes, asupra temei "copilului schimbat". Ultimul volum este inspirat de T. S. Eliot, mai precis de *Patru cvartete*, poezii despre experiența timpului şi a eternității.

– *Ce-ați făcut în anii în care n-ați scris romane?*

– L-am citit pe Spinoza. Spinoza atribuie gândirea falsă forței imaginației. O idee care m-a pus pe gânduri, fiindcă întreaga mea viață a fost locuită de imaginație. În acel moment, când eram cufundat în ideile lui Spinoza despre om văzut ca o ființă determinată mai puțin de cunoaştere şi mai mult de dorință – conceptul de "conatus", conform căruia "fiecare lucru se sileşte să persevereze întru ființa sa" – s-a sinucis Juzo Itami. Dispariția prietenului din copilărie m-a făcut să simt brutal prezența morții, să mă gândesc la posibilitatea de a-mi pune şi eu capăt zilelor. A te auto-distruge este, însă, contrariul "perseverării întru ființă". Bucuria liberă pe care am găsit-o la acest filosof mi-a permis să depăşesc momentul de criză. În acelaşi timp, însă, mi-am dat seama că, tot citind *Etica* de dimineața până seara, mă distrugeam încetul cu încetul. Atunci m-am reapucat de scris.

– *Cum lucrați? Cum se cristalizează romanul?*

– Citind. Nu-mi trebuie mult timp ca să inventez intriga şi personajele. Stilul, însă, este fructul unei îndelungi gestații, al unor complicate reveniri, condiționate de lecturi. Printr-un astfel de proces lent se făureşte stilul romanului la care lucrez. Îi citesc în special pe poeții străini. Uneori, ca să mă las pătruns pe deplin, le copiez textele. Pentru *Adio, cartea mea*, influența asupra stilului a fost a lui Eliot. Acest autor m-a însoțit toată viața, din studenție, dar a trebuit să aştept vârsta de şaizeci de ani ca să-i devin emul.

– *Mai există un autor care a avut un rol determinant în cariera Dvs., francezul Pierre Gascar.*

– Da. Eram la universitate când l-am citit în traducerea maestrului meu Kazuo Watanabe. Mult mai târziu aveam să înțeleg cât m-a influențat culegerea lui de povestiri *Les Betes* şi expresia "imensa comuniune" pe care o foloseşte. Comuniunea se referă la actul împărtirii, fără îndoială cel mai nobil act al omului.

– *Evocați îmbătrânirea. Ce semnificație are pentru Dvs. acest proces?*

– Fără îndoială că în amurgul vieții "perseverarea întru ființă" de care vorbeşte Spinoza slăbeşte. Cel puțin aşa simt eu. Dacă iau exemplul lui Yukio Mishima, care este, oarecum, opusul meu, prin ideile pe care le-a susținut (Împăratul ca simbol al perenității culturale) şi care şi-a încheiat socotelile cu viața la 45 de ani, consider că sinuciderea sa a avut două cauze. Mai întâi, limitele unui stil care n-a mai evoluat corespunzător cu etapele vieții sale. Chiar dacă ar mai fi trăit, n-ar fi fost niciodată un alt Junichiro Tanizaki, care, acesta, a ştiut să-şi facă stilul să evolueze odată cu timpul. În al doilea rând, Mishima a fost obsedat de soarta lui Thomas Mann, rănit sufleteşte, mortificat. O soartă ce i se părea inacceptabilă. A îmbătrâni, pentru mine, înseamnă a accepta moartea ca punctul final al unui proces continuu. Acceptare care nu înseamnă pasivitate. Ca şi Eliot într-unul dintre poeme, cred că de la un bătrân nu trebuie să ne aşteptăm la înțelepciune, ci, din contră, la "nebunie" față de bunul simț, la un fel de ireverență față de ordinea stabilită.

– *În* Adio, cartea mea, *protagonistul este un scriitor bătrân spitalizat, numit Kogito (după cogito-ul cartezian). Cine este Kogito?*

– Un scriitor care a supraviețuit unei catastrofe, dar nu mai poate să scrie. El se află în căutarea atitudinii de adoptat în fața morții. Ca şi mine, este un om care nu s-a simțit niciodată senin, liniştit în adâncul sufletului. Este în vârstă, dar rămâne, în fond, un adolescent, adică o ființă "imatură" care se va afla "în devenire" până la sfârşitul vieții.

– *Care poate fi rolul intelectualului în Japonia, unde se accentuează un conses "moale", lipsit de forță contestatară?*

Kenzaburo Oe

– Pentru mine, un intelectual este cel care poate vorbi, ca "amator", despre lucruri aflate în afara sferei sale de specialitate, pentru a reaminti că există şi alte unghiuri de vedere, alte modalități de concepere a realului decât cele vehiculate de către discursul dominant. Eu continuu să public, lunar, puncte de vedere critice în presă şi să țin conferințe. Rămân "stingheritor". Unii mă denigrează sau mă tratează cu condescendență. Dar trebuie să constat că în Japonia există din ce în ce mai puțini intelectuali contestatari. Conştiința democratică a acestei țări n-a făcut să apară nici o personalitate capabilă de a exprima viguros sentimentul de mânie şi de trădare a idealurilor nipone pe care ni l-a provocat războiul din Irak. Eu intenționez să continuu să critic până în ultima clipă, pur şi simplu pentru a mă forța să trăiesc demn.

– *V-ați intitulat discursul de recepție a Premiului Nobel "Eu, cel dintr-o Japonie ambiguă". Mai este Japonia ambiguă, acum când e tot mai pro-americană?*

– Suntem mai mulți intelectuali care constituim o Asociație pentru apărarea articolului 9 din Constituție (renunțarea la război). Dar astăzi, Japonia este tot mai servilă față de Washington. Dacă vom continua să mergem pe acest drum, mâine trupele japoneze vor lupta pe cine ştie ce teatru de război sub comandă americană. Japonia nu mai este o putere independentă: deşi Constituția îi permite să ia inițiative prin care să se delimiteze de folosirea forței, ea merge în direcție inversă. Sunt pesimist în ceea ce priveşte viitorul unei lumi dominate de "războaiele de răzbunare" ale Statelor Unite, prezentate drept "războaie juste". Dar, când omul este încolțit, deseori apare o speranță... A scrie un roman înseamnă a miza pe această speranță, a da credit vieții.

P. S. Cititorul român poate citi romanul lui Kenzaburo Oe *O experiență personală*, apărut, în traducerea lui Roman Paşca, la Editura Rao, în 2003.

Black Pantone 253 U

Viața de după petarde, cu pahare pline-sparte și pisicuța Fanfula

Cititorul Sebastian

Mihai Dragolea

Ce poți să faci într-un oraş străin, într-o dimineață cenuşie, singur fiind? Mai nimic, mai ales că încă mai e vremea sărbătorilor de iarnă, lumea e încă amorțită de chefuri şi nopți nedormite, copiii – în absența zăpezii – îşi alintă la domiciliu darurile primite; umbli aiurea pe străzi pustii (în vitrine scrie gros „Inventar", dar nu e nimeni să-l facă), pretutindeni maldăre de gunoaie, aproape sufocînd intrările caselor sau instituțiilor, mai trebuie să fii atent pe unde calci, e ca un teren minat tot pavajul, presărat cu tuburi de petarde, dacă pui piciorul pe unul plin, să te pomeneşti că-ți iasă scîntei din talpă şi pocneşti din toate mădularele?! Singurul localnic cunoscut în drumul către oraş spunea că lumea locului lui de muncă e destul de rea, predispusă la bîrfă şi închipuit scenarii cu totul şi cu totul pe lîngă sau pe deasupra realității; omul în cauză, tînăr şofer a dat un exemplu din propria-i experiență: pentru că e răbdător şi docil a fost repartizat să conducă cea mai nouă maşină a instituției, un automobil străin, mai de Doamne-ajută; numai că, la scurtă vreme, i-a auzit pe cîțiva colegi care stau la o bere pe o terasă, comentînd imediat de ce a trecut el pe dinaintea lor: „Vedeți, mă, aşa se ia maşină nouă, cînd ieşi de la şefi mai cu lanțu'!" Tînărul şofer a şi tradus partea cu lanțul: asta înseamnă că a dat şefilor un viței, ca să-i repartizeze lui limuzina. Rarii trecători se conspectează reciproc cu priviri piezişe şi şifonate de neîncredere, parcă fiecare caută la celălalt lanțul din povestea şoferului; somnolența a cuprins toate casele de amanet, uluitor de multe, cam o treime din magazinele şi firmele unei străzi lungi cît o zi de post sunt asemenea case de amanet; de ce oare?

Nici de plimbare nu le arde localnicilor, aleile unui parc răsărit în cale sunt pustii; în centrul lui, lîngă un brad împodobit sărăcăcios, figurează o maşină de plastic, pentru copii, violent colorată, şi un urs împăiat, dotat cu o tricicletă vopsită roz, pare că împinge la ea cu una din labele inferioare; ansamblul e păzit de un rom cu pălărie neagră, fumează şi fluieră, în aşteptarea doritorilor de fotografii la minut; dacă în loc de urs ar fi fost un leneş (luana), sigur m-aş fi aşezat pe tricicletă. Cum nu e cazul, mai ard gazul umblînd creanga pe străduța cu case pipernicite, spre autogară.

Călătoria debutează după-amiază, într-un microbuz deloc aglomerat, dacă suntem zece clienți; şoferul e tînăr, spilcuit, conduce atent prin pîcla cenuşie, instalată peste lume; nu trece multă vreme şi închide radioul, propune o casetă cu manele; la un moment dat, un cîntăreț se tînguie bogat pe următoarea idee: „şi sparg pahare, sparg pahare pline/ Ca să fie mîine mult mai bine." Da, ştiu şi eu că cioburile aduc noroc, dar nu înțeleg de ce trebuie să fie paharele sparte pline, păcat de băutura risipită; dar dacă, la mijloc, e vorba de o descoperire şi un secret manelist? Tot rumegînd problema paharelor pline sparte şi a binelui general, am ajuns la prima oprire, într-un tîrg ponosit; aici microbuzul a fost aşteptat de două femei, mamă şi fiică; care, volubilă, s-a plasat lîngă şofer, se cunoşteau, juna ciripea vesel sub pălăria neagră, cu boruri cochete, ținînd pe genunchi un paner destul de mare, acoperit cu pînză albă. Am pornit din nou, la fel şi manelele; numai că, dintr-o dată, dinspre domnişoara cu pălăriuță şi paner s-a auzit un mieunat prelung şi oarecum nervos, repetat îngrijorător, domnişoara s-a aplecat asupra panerului, a săltat pînza şi a început să vorbească ceva, evident se adresa pisicii miorlăind, cine ştie din ce cauză; tînăra îi vorbea felinei cu duioşie, încerca s-o domolească; cînd am auzit-o îndemnînd: „Fii cuminte, Fanfula dragă!"? M-am ridicat puțin, s-o văd şi eu pe încăpățînata mieunătoare, am reuşit să văd un fragment dintr-o pisicuță neagră beznă, uitîndu-se îngrijorată la şoferul zîmbitor, mă dăduse gata numele animalului, Fanfula; chiar mă gîndeam s-o întreb pe proprietară, la următoarea stație, cum de şi-a botezat pisica aşa; meditația despre felina Fanfula a fost spulberată, însă, de altă manea, cîntată „pentru finu Crețu şi pentru Bibi, greul greilor"; vesel, manelistul lălăia teribile versuri: „şi să beu, să beu, să beu/ Pînă face mîța miau/ şi cocoşul cucurigu/ Că la mine-i tot cîştigu'!" Sigur că, pe lîngă taraf, pe manelist îl acompania destul de energic şi biata Fanfula; bine că am ajuns într-un alt tîrg şi am oprit din nou!, transpirasem înghesuit între manelistul cu cocoş invidios şi derutata mîță Fanfula; am coborît din microbuz, şoferul dăduse pauză pentru o țigară; l-am întrebat dacă ştia ceva despre Fanfula domnişoarei, că tot se întreținuse cu proprietare pisicii omul mi-a spus că nu ştie de ce are pisica aşa nume aiurit, dar domnişoara venise de dimineață, tot cu el, asta la două săptămîni după ce adusese la părinții ei mîța, acum venise special, s-o ducă înapoi cu ea, la telefon mama ei îi spusese că Fanfula nu e bine, nu-i prieşte cu părinții ei, slăbise foarte mult, era foarte îngrijorată, abia aştepta s-o ducă la medic, să vadă ce are; tînăra cu pălăriuța neagră rămăsese în microbuz, o vedeam aplecată peste paner, probabil o mîngîia pe anemica Fanfula; mă gîndeam că, totuşi, domnişoara are noroc, dacă ar fi ştiut manelistul bețiv şi bolnav că face „face miau" şi Fanfula, cine ştie ce versuri zglobii ar mai fi croit, că Fanfula rimează de la buric la vale.

Despre morți numai de bine

Ioan-Pavel Azap

Despre morți numai de bine, debutul în lungmetrajul de ficțiune al lui Claudiu Romila (România, 2005; cu: Ştefan Sileanu, Tomi Cristian, Crenguța Hariton), este un exemplu perfect de film inutil. Intenția este mai mult decât onorabilă: un film polițist, de public, deconectant. Din păcate, proaspătul debutant, având la dispoziție o partitură scenaristică semnată de Stelian Tănase, uzează de toate poncifele genului, fără urmă de personalitate, de originalitate. Schema este arhicunoscută, copiată până la amănunt din filmele americane: fiul unui senator, amestecat în afaceri cu droguri, este asasinat, ancheta poliției este obstrucționată de către superiori, dar cei doi polițişti care instrumentează cazul refuză să „colaboreze" şi îşi văd onest de treabă, mai apare şi o ziaristă, la fel de incoruptibilă, de care, evident, unul dintre polițişti se îndrăgosteşte (cel mai tânăr şi cel mai frumos!), ancheta se derulează după tipicul aferent, se descoperă că în afacere sunt implicate persoane suspuse, inclusiv tatăl celui asasinat ş.a.m.d. Cele amintite mai sus nu ar fi neapărat supărătoare dacă, începând de la replici până la jocul actorilor, nu am avea de-a face cu o imitație facilă a filmelor americane. Replicile pot figura foarte bine într-un ipotetic „Manual de dialoguri pentru un film polițist, nivel preşcolar", iar actorii (cu excepția lui Ştefan Sileanu, chiar dacă nu în cea mai bună formă) imită, nu interpretează personaje, pur şi simplu copiază până la amănunt jocul actorilor americani din filmele de gen. Altfel, pelicula este filmată corect, cu oarecare profesionalism, în primele două, trei minute (nu mai mult!) lăsând chiar impresia că ar putea oferi ceva. Impactul asupra spectatorilor este însă nul. Am petrecut aproape două ore în sala de cinema absolut neutre. *Despre morți numai de bine* nu mi-a stârnit nici o reacție: n-am fost nici prins de acțiune, nici „fermecat" de jocul actorilor, nici curios să văd ce se va mai întâmpla. Singura curioziate a fost să văd până unde pot duce realizatorii „arta imitației". Aici aşteptările mi-au fost răsplătite din plin: se merge până aproape de „unanimitate", respectiv până la un procent de peste 90 la sută. Păcat!

Black Pantone 253 U

Bienala cui?

Bogdan Iacob

După interminabilele dispute legate de Bienala de la Veneția din 2003 şi furibundele contestări ale uriaşului edificiu spectacular pus în operă de către Francesco Bonami, staff-ul managerial şi curatorial desemnat în anul următor pentru a organiza cea de a 51-a ediție a manifestării s-a găsit pus în fața unei sarcini destul de dificile. Evenimentul în sine părea ajuns în situația de a trebui să-şi legitimeze existența în fața unei audiențe specializate din ce în ce mai agresive în acuza de desuetudine şi lipsă de relevanță reală pentru fenomenul artistic contemporan de care s-ar face vinovată gigantica juxtapunere de lucrări, autori şi națiuni care invadează periodic laguna. În opinia preşedintelui Bienalei, Davide Croff, rolul acesteia trebuia regândit, adaptat la dezvoltările particulare ale artei de la acest neliniştitor debut de mileniu. Resimțirea acestei nevoi a provocat tendința novatoare, ce a cunoscut o aproape ostentativă materializare în premierele organizatorice cele mai vizibile: pentru prima oară, directoratul a fost împărțit între doi curatori, pentru prima oară aceştia sunt femei (respectiv María de Corral şi Rosa Martínez, ambele din Spania), pentru prima oară două ediții ale Bienalei au fost concepute ca un proiect ce se doreşte unitar şi (auto)reflexiv, desfăşurat pe trei ani şi care să nu se rezume la expozițiile în sine. Astfel, ediția 2005 va fi urmată de un simpozion coordonat de către directorul deja desemnat al celei din 2007, Robert Storr, simpozion ce va aduce laolaltă un important număr de experți (termenul îi aparține lui Croff, la fel şi ambiguitatea lui semantică) din arta actuală. Este de aşteptat ca eventualele concluzii, în măsura în care ele se vor contura, să îi ofere fostului curator şef de la MoMA unele indicii privind criteriile şi modul efectiv de realizare a celei de-a 52-a Bienale venețiene.

Cei doi directori de anul acesta au optat pentru două proiecte independente, dar, cel puțin ca intenție, conexate conceptual. María de Corral a organizat expoziția „Experiența artei" din Giardini, iar colega sa pe cea intitulată „Mereu un pas mai departe" de la Arsenale. Nici una dintre „fetele din Spania", aşa cum, pare-se, au fost denumite cu mai multe ocazii, spre previzibila indignare mai mult sau mai puțin conceptual fundamentată a amuzant feministelor Guerilla Girls, nu a reuşit o realizare curatorială foarte fericită, însă criticile extrem de dure pe care le-au primit din partea unor voci de incontestabilă altminteri, autoritate intelectuală (cum este Jerry Saltz, de exemplu) au fost şi ele exagerate în combativitatea lor. Având la dispoziție realmente destul de puțin timp şi lipsite de forța şi de experiența unui din ce în ce mai regretat Harald Szeeman (căruia îi este acordat anul acesta de către board-ul Bienalei un premiu special, semn de respect, dar parcă şi indiciu al unei nostalgii îngrijorate), curatorii spanioli s-au achitat de sarcină în conformitate cu agenda pe care şi-au asumat-o. Faptul că aceasta a fost în multe privințe deficitară (supralicitând politicul într-un mod cel puțin discutabil şi fiind disfuncțională în mai multe privințe la nivel estetic) este un adevăr, dar nu unul neapărat şi irevocabil descalificant profesional pentru cei doi curatori.

După cum explică María de Corral în catalogul oficial al Bienalei, „Experiența artei" nu a intenționat să fie „o expoziție istoricistă sau lineară, ci una care să pună în lumină relația dintre artişti ce fac parte din generații diferite, care aduc în discuție şi lucrează cu anumite idei despre artă şi viața contemporană". Deşi unul dintre conceptele-cheie propuse ar trebui să fie acela de intensitate a experienței, show-ului ibericei îi lipseşte tocmai îndrăzneala unei puneri în scenă incitante a lucrărilor, traseul oarecum labirintic oferit de spațiul expozițional în sine fiind, din acest punct de vedere, cel mai, dacă nu singurul, provocator adjuvant perceptiv. Oricum, juxtapunerea spațială a unor lucrări de ilustrativă, pentru public, diversitate, dintre care multe sunt realizări artistice de excepție, nu este lipsită de atractivitate. Parcurgerea expoziției provoacă asocieri, pune în lumină similitudini de substanță între artişti aparent atât de îndepărtați conceptual şi formal ca Bruce Nauman (cu *Shit in Your Hat - Head on a Chair*) şi Francis Bacon (un Bacon târziu, dar atât de proaspăt şi dezinvolt în jocul cu materialitățile şi formele), Agnes Martin şi Gabriel Orozco (cu amendamentul că în toată producția artistică a acestuia e greu să găseşti lucrări mai puțin reprezentative ca acelea selectate de către Maria de Corral) sau Antoni Tapies şi Francesco Vezzoli (acelaşi interes pentru contextualizarea ambiguă şi utilizarea spectaculos inedită a materialului, unul pregnant fizic în cazul spaniolului, spumos mediatic la italian). Instalația video a artistei sud-africane Candice Breitz este una dintre cele mai interesante realizări în această arie artistică din ultimii ani, un exercițiu alert şi inteligent de recontextualizare. Față în față, pe câte şase ecrane, vedete masculine şi feminine îşi rostesc replicile celebre din celebre filme hollywoodiene, în care au jucat rol de părinte. „Răpiți" şi obligați să se supună unui scenariu nou, actorii articulează un discurs asupra instanței parentale care evidențiază stereotipuri (mama sufocant protectivă, tatăl care îşi investeşte existența cu sens prin intermediul copilului etc.) şi chestionează similaritatea relației directe dintre copil şi părinte cu aceea dintre fan şi starul devenit model, protector imaginar, argument justificativ de conduite şi obiect de investire libidinală. În comparație cu acest *Mother/Father*, video-ul *Palast* al Tacitei Dean pare uşor forțat în trimiterile sale istoriciste, iar videoinstalația prezentată de către Eija-Liisa Ahtila dă senzația că nu poate depăşi un sentimentalism care evidențiază poate ceva dintr-o paradigmă feminină de raportare la lume, dar nu convinge privitorul (ceea ce pare a fi intenția artistei finlandeze) că se află într-o atmosferă încărcată de dramatism. Torso-urile cu aspect viguros monumental ale lui Thomas Schütte sunt impresionante, dar alăturarea cu lucrările grafice de pe pereții sălii nu a fost de natură să le potențeze impactul. În ansamblu judecând, acordarea marelui premiu pentru artist participant germanului este o decizie destul de bizară a juriului, prezidat de Ida Gianelli şi compus din Hendrik Driessen, Kathy Halbreich, Geeta Kapur şi Ousseynou Wade, care ar fi putut opta poate mai argumentat pentru Breitz, pentru OZN-ul construit de către Mariko Mori, pentru minimalismul paradoxal suculent şi vibrant, de o frumusețe lirică şi epurată, al lucrării lui Eliasson de pe San Lazzaro degli Armeni şi lista mai poate include câteva nume.

La Arsenale, Rosa Martínez a pornit conceptual de la figura reprezentativă pentru cultura vestică a călătorului eroic şi civilizator. Călătoria curatorială pe care o propune se vrea una care să aducă lucrările şi artiştii într-o vecinătate lipsită de poziționarea ierahică, o cartografie a lumii artei contemporane lipsită de dorința de a impune o schemă dominantă. Această stare de „învecinare" ar avea mai mare „valoare democratică decât jocul opozițiilor ierarhice caracteristice metafizicilor vestice. Artişti veniți din diferite generații şi contexte culturale au călătorit spre Veneția într-o mişcare de de-teritorializare care pare să-i fi transformat într-un fel de insule plutitoare", susține textul argumentativ al curatorului spaniol. Intenția este cel puțin nobilă din punct de vedere politic, căci, nu-i aşa, nu avem niciodată prea multă democrație. Într-un proiect expozițional care

Arsenale, Mona Hatoum

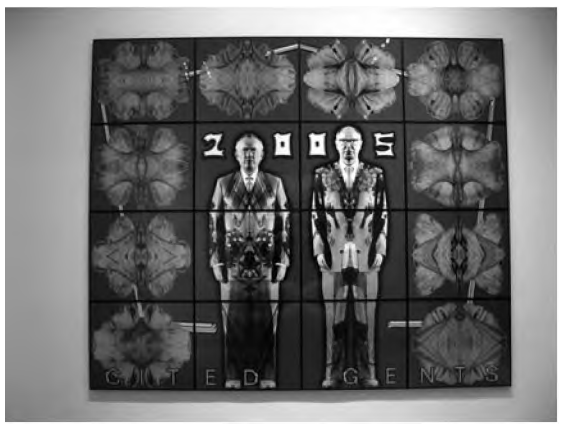
32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

include câteva zeci de artişti, absența oricărui nativ din Insulele Britanice sau prezența a nu mai mult de doi-trei artişti americani sunt, evident, semne ale unei înțelegeri foarte particulare a termenului de democrație. Interesantă de-teritorializare, care parcă aduce totuşi prea mult a propunere de re-teritorializare. Un alt punct slab al expoziției de la Arsenale este dispunerea în spațiu a lucrărilor, care, mai ales la Corderie, produce mai degrabă derută perceptivă decât dialogul vizual şi semantic vizat. Dacă Szeeman ar fi păcătuit prin a fi un curator dictatorial, Bonami prin aceea că nu a fost suficient de selectiv şi de critic în opțiunile sale, Martinez lasă pe alocuri impresia că a făcut tot posibilul să depăşească cele două tipuri de greşeli curatoriale într-un mod incontestabil original: cumulându-le.

Dincolo de aspectele politice şi organizatorice, nu poate fi totuşi trecută cu vederea prezența a cel puțin câteva lucrări excepționale. *Your Black Horizon* al lui Eliasson, amplasat pe San Lazzaro degli Armeni, este o instalație frizând minimalismul vizual, care totuşi reuşeşte, paradoxal, să atingă un grad de senzualitate prin nimic redusă ca intensitate de purismul formal. Comprimând într-o secvență de câteva minute schimbările de tonalitate şi de intensitate luminoasă din centrul Veneției, artistul islandez a construit o încăpere a cărei singură sursă de iluminat este o fantă milimetrică de-a lungul celor patru pereți prin care este făcut vizibil respectivul spectacolul de ecleraj. Tot pe o puritate formală combinată cu abordarea cinetică a mizat şi Mona Hatoum cu instalația *+ şi -*, influențată într-o oarecare măsură de plastica de nuanță metafizică a lui Kapoor. Din suita de environment-uri de la Artiglerie, în general plăcute ca atmosferă, dar destul de banale, se remarcă totuşi jocul inteligent de manevrare a percepției vizuale şi punerea acesteia în relație cu motricitatea spectatorului pe care le propune Navridis. Dintre numeroasele încercări din zona artei video prezentate în spațiul de la Arsenale, lucrările lui Pilar Albarracin reuşesc incursiuni interesante în aria deconstrucției mitologiilor politice, iar instalația realizată de ruşii de la Blue Noses e de departe cea mai vioi amuzantă lucrare expusă la Bienală, chiar dacă conținutul vizual a părut multora gratuit pornografic. Cutiile cu videoproiecții ale acestora sunt însă mai captivante, în orice caz decît o destul de dezamăgitoare prezență a lui Kulik sau forțările intelectualiste ale altora dintre artiştii video invitați. Directă şi percutantă, vizual şi conceptual, documentarea video a performance-ului artistei Regina José Galindo din Guatemala (un traseu care se termină în fața unei clădiri guvernamentale din America de Sud este parcurs de către artistă în picioarele goale şi periodic stropite de presupusul sînge transportat într-un lighean, rezultând o marcare violentă a unui spațiu urban acuzat tocmai de violență şi indiferență civică) a fost răsplătită cu „Leul de aur" destinat tinerilor artişti (sub 35 de ani).

În ceea ce priveşte pavilioanele naționale, acestea au desfăşurat un spectacol vizual de o varietate devenită obişnuită la Bienală, marcat de câteva reuşite artistice excepționale. Anette Messager a adus Franței „Leul de aur" (membrii juriului fiind, pentru această secțiune, Dan Cameron, Udo Kittelmann, Llilian Llanes şi Fumio Nanjo) cu instalația sa pluripartită *Casino*, a cărei spectaculoasă narațiune vizuală îşi asumă ca pretext trama ficțională din povestea lui Pinocchio. Visul, moartea, banalitatea neputincioasă ca dat inextricabil al condiției umane, senzualitatea nu lipsită de amenințare, încântarea copilărească umbrită de presimțirea unui diabolic omniprezent sunt semnificatele celor trei instalații cinetice amplasate în sălile pavilionului. Parcurgerea sălilor este o saga în miniatură, cu fiecare capitol adresând concomitent partea infantilă, dar şi pe aceea anxioasă din fiecare dintre noi. Făcând proba unei prospețimi absolut remarcabile după cele câteva decenii de lucru în această formulă de cuplu, Gilbert & George au oferit vizitatorilor pavilionului britanic lucrările din cea mai recentă serie a lor, *The Gingko Pictures*. Interesante pentru cei doi, după propriile declarații, mai ales pentru mirosul pe care îl degajă şi care aminteşte puternic de acela al fecalelor (atracție care pare brusc firească, atunci când te gândeşti că sunt autorii unei lucrări intitulate *Flying Shit*), frunzele de gingko biloba sunt pretexte formale care structurează compozițiile fotografiilor digitale de mari dimensiuni expuse. Bufoneria şi selfstaging-ul mereu lucid ironic sunt caracteristicile cele mai atractive ale lucrărilor, foarte „curate" ca realizare tehnică. Un „clean cut" similar este de găsit în picturile lui Ed Ruscha din pavilionul Statelor Unite. Cu câte cinci pânze în fiecare sală, o serie



Pavilionul britanic

din 1992 dublată de replicile din 2004, *The Course of Empire* este menită să dea seamă, prin intermediul reanalizării picturale a aceleiaşi locații la distanță de câțiva ani, de transformările suferite de spațiul social. Pe alocuri retorică, dar niciodată lipsită de savoare senzuală, pictura lui Ruscha este referențială pentru un anumit habitus artistic american, păstrând totodată o puternică amprentare personală. Austriacul Shabus a reuşit o instalație de proporții şi de spirit arhitectural bine echilibrate, un comentariu pe tema interacțiunii istorie/ geopolitică/ arhitectură mult mai consistent decât celelalte înscrise în aceeaşi direcție tematică, dar cu siguranță nu atât de amuzant ca happening-ul Ohhh, *This Is So Contemporary* conceput de Sehgal pentru un, altfel fad, pavilion german. Ricky Swallow a dus spectatorul în *Aceeaşi zi, alt an*, în universul naturii statice de secol XVII protestant, în care parcă şi glasul moralistului are o undă de hedonism, iar cotidianul (reprodus de către australian, o dată în plus, însă sculptural) o voluptate a tactilității ferită de îndoiala intelectualistă. Pavilionul turc a găzduit o videoinstalație ce propune narațiunea de o densitate semantică şi de o concizie vizuală excelent manevrate de creatorul de modă Hussein Challayan. Piesele sculpturale din a doua încăpere şi fragmentul video au format un circuit structurat coerent, un univers în sine, complet fără să fie tautologic. O locație neobişnuită - tavanul bisericii San Stae - a fost aleasă pentru a susține videoproiecția, impecabilă ca execuție şi aproape insuportabil de frumoasă, a artistei din Elveția, Pipilotti Rist.

O categorie interesantă este alcătuită din pavilioanele naționale lipsite de orice demers curatorial serios elaborat, dar care reuşesc să aducă în fața publicului cel puțin cîte o lucrare de nivel calitativ ridicat. Este aici cazul pavilionului chinez (prezența Chinei fiind o altă premieră înregistrată de această ediție a Bienalei, spațiul atribuit fiind un fost depozit naval de uleiuri industriale din Arsenale), cu superba instalație exterioară din bambus concepută de către arhitectul Yung Ho Chang şi executată de artizani tradiționali. Instalația propusă de către Loris Cecchini – fermecătoare, intimist onirică incursiune într-un trecut perceput mai mult ca mit exprimat prin obiecte cu valoare iconică decât ca realitate articulată – nu a avut companie pe măsură în pavilionul Italiei, suprasaturat de pictură anodină, agrementată cu o lucrare video care nu excelează decât în a fi puerilă. Pavilionul grecesc a întâmpinat vizitatorul cu lucrarea „Spital" a artistului George Hadjimichalis, instalație din tuburi înguste, de secțiune patrulatreră şi având peste trei metri lungime, dispuse orizontal, pe axe diverse, la circa 1,5 m de sol. Fiecare dintre extremitățile tubului este prevăzută cu un mic geam, prin care pot fi observate, în interiorul de o luminozitate rece, figurine antropomorfe, stinghere chiar şi atunci când sunt dispuse în grupuri în spațiul simulat vast, ostil şi steril în care acționează tăcut.

Dacă arta video a copleşit spațiile de la Arsenale, din păcate cu prea multe dintre lucrări de o mediocritate flagrantă, pe care o vizionare a splendidei realizări a lui Pipilotti Rist era suficientă pentru a o scoate, comparativ, în relief, pictura şi-a luat revanşa la Museo Correr, cu retrospectiva Lucian Freud. Fără riscuri, organizatorii ei au mizat pe piese de forță, pe lucrări reprezentative, care au acoperit un interval temporal amplu. Ceea ce a putut vedea vizitatorul Muzeului Correr a fost o expoziție care avea şanse extrem de mici să eşueze, dată fiind calitatea incontestabilă a producției germano-britanicului. Rafinată şi violentă, stăpânită sau exuberantă, concisă ori permițându-şi artificii de compoziție care ar părea supărătoare literaturizare la altcineva, pictura lui Freud s-a demonstrat încă o dată, la scară amplă, ca fiind un reper definitoriu pentru arta postbelică şi un argument serios în favoarea artei realizată cu obstinată consecvență, care nu ține prea mult cont de trenduri, mode şi de ce „nu se mai poate face azi", pentru a ajunge în final să dicteze în loc să se supună, să influențeze în loc să recepteze panicată sugestiile exterioare.

Una peste alta, a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția apare ca o tentativă în mare parte eşuată de a institui convingător un control al corpus-urilor teoretice de influență politică masivă asupra manierei de expunere şi criteriilor de statuare a valorii artistice. Recalcitrant ca întotdeuna de la începuturile modernității încoace, obiectul artistic (dar la fel de bine poate să se comporte astfel şi acțiunea artistică) s-a dovedit totuşi destul de indiferent față de această acțiune şi s-a încăpățânat să semnifice prin sine, prin contextul pe care şi-l produce singur sau prin cel în care a fost produs mai mult decât prin conjunctura sau „vecinătatea" în care a fost aşezat. Prea puțin domesticite din această perspectivă, unele dintre lucrările selectate pentru evenimentul din 2005 au fost tocmai cele care au făcut ca acesta să păstreze capacitatea de provoca experiența estetică şi/ sau de a genera plăcerea reflecției sau a jocului. Iar asta poate că e totuşi un lucru bun; în fond, prezumtiv parafrazând-o pe Emma Goldman, "If I can't dance, why would I want to be part of your revolution?".

fotografii realizate de
Dan Eugen Rațiu

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

"...o fantomă ce bântuie istoria cinematografiei"

Virgil Mihaiu

Sintagma din titlu se referă la jazz. Ea îi aparține lui Gilles Mouellic, profesor la Departamentul de Muzică şi Arta Spectacolului al Universității Rennes II, autor al volumului *Jazzul - o estetică a secolului XX,* despre care am publicat anul trecut o concisă prezentare chiar în rubrica de față. Din fericire, curajoasa editură clujeană *Grinta* nu şi-a pierdut apetitul filo-muzical. Ea a perseverat, antamând o nouă colaborare cu excelentul traducător din limba franceză Roland Szekely. Acest donquijotesc promotor-underground al muzicii de elită ne oferă acum o altă lucrare a profesorului francez: *Jazz şi cinema* (ed. Grinta, Cluj, 2005). Nu îmi dau seama cât de mult diferă valoric cele două cărți în original, dar recentul volum românesc mi se pare superior celui dintâi, poate şi datorită experienței acumulate între timp de către traducător. În orice caz, cititorii români îi rămân îndatorați lui Roland Szekely pentru admirabilul său efort de a suplini vidul informațional ce afectează domeniul jazzologiei la noi.

Aş denumi felul de a se documenta şi de a scrie al lui Mouellic drept „acribie fără pedanterie". Investigația riguros profesionistă a relației dintre „singurul aport original al Americii la lumea muzicii" (G.M.) şi cea de-a şaptea artă (originalul cărții a apărut în colecția de eseuri a cunoscutei publicații *Cahiers du cinéma*) nu impietează câtuşi de puțin asupra calității literare a textului ca atare. O însuşire apreciabilă a analizelor lui Mouellic constă în tonalitatea lor echilibrată, deloc encomiastică. Falsele mituri - întreținute prin părțile noastre şi ca reacție la ostilitatea mai mult sau mai puțin fățişă a statului-monopartid - sunt repuse în reala lor lumină istorică. Spre exemplu, arhicunoscuta comedie-spectacol americană, inaugurată odată cu primul film sonor (care se intitula *The Jazz Singer,* chiar dacă nu prea avea tangențe cu nou apăruta muzică) este dominată net de către marile formații albe şi de aşa-numitul jazz simfonic. Deşi rolul negrilor şi al mulatrilor în naşterea sintezei muzicale afro-americane e indubitabil, Mouellic constată că rarii creatori de culoare prezenți în acele filme erau „obligați să accepte să joace rolul bunului negru, surâzător şi haios, incapabil să se comporte ca un om într'adevăr civilizat. Când şefii de orchestră angajează, în mod curajos, muzicieni negri, ei se confruntă cu codul Hays, care interzicea orice amestec al raselor pe ecran. În 1935, Benny Goodman îl recrutează pe pianistul Teddy Wilson, apoi, un an mai târziu, pe vibrafonistul Lionel Hampton. Dar, în filme, aceşti muzicieni sunt izolați de ceilalți membri ai grupului, atunci când nu sunt ținuți la distanță, ca în *Hollywood Hotel,* film care consfinteşte intrarea triumfală a jazzului simfonic în cinematografie: în acest film, Benny Goodman defilează cu orchestra pe străzile din Los Angeles, în ritmurile lui *Hooray for Hollywood.* Altădată, un alb mimează pe ecran soloul interpretat de un negru. Sunt realizate chiar diverse montaje ale aceluiaşi lungmetraj, potrivit dorinței distribuitorilor sau directorilor de săli, ca să se elimine pasajele în care apare un negru. Hollywoodul încurajează complicități la înşelătorie." Aşadar, încă de la începuturile industriei filmului, sinceritatea funciară a muzicii de jazz pare a acționa asemenea unui revelator asupra tarelor hollywoodiene. E revoltător cu câtă ignoranță (să nu-i zicem, pe şleau, reavoință) a fost tratat tezaurul jazzistic al Statelor Unite în propria-i patrie, cel puțin din partea hipercomercializatului sistem al producției filmice. În schimb, giganți ai jazzului - precum Thelonious Monk, Miles Davis, John Lewis, Art Blakey - erau solicitați de către regizorii francezi ai anilor 1950 (Louis Malle, Roger Vadim) să creeze muzica unor pelicule esteticamente ambițioase: *Les liaisons dangereuses, Sait-on Jamais, Ascenseur pour l'échafaud...*

Dacă benzile originale ale „jazz cinema-ului" lui John Cassavetes nu au fost editate pe disc, sau sunt de negăsit (situație ce îmi reaminteşte de tragica neglijență cu care sunt tratate înregistrările rămase de la Richard Oschanitzky, fondatorul şcolii româneşti de jazz), unii jazzmeni şi-au consolidat renumele tocmai prin colaborarea cu regisorii europeni: amintiți-vă de coloana sonoră a argentinianului Gato Barbieri pentru *Ultimul tango la Paris,* semnat de Bernardo Bertolucci, sau de implicarea lui Herbie Hancock (pe când abia împlinise un sfert de secol de viață) în *Blow Up*-ul lui Michelangelo Antonioni. Cele 40 de referințe ale *Discografiei selective* de la finele volumului cuprind şi alte asemenea fericite mariaje prin care Europa dă noi dovezi de înaltă clasă artistică: Martial Solal, cu muzica pentru *Á bout de souffle* de Jean-Luc Godard şi *Les Acteurs* de Bertrand Blier; Krzysztof Komeda, colaborator de încredere al lui Polanski şi Skolimowski în anii 1960; sud-africanul Abdullah Ibrahim (alias Dollar Brand) în filmul lui Claire Denis *No Fear No Die;* violonistul Stéphane Grappelli în *Les Valseuses* de Bertrand Blier; post-mortem, remarcabilul documentar *Straight No Chaser,* produs de Charlotte Zwerin pe baza documentelor filmate cu Thelonious Monk etc.

Plecând de la asemenea premise, cred că o temă realmente incitantă pentru cercetătorii raporturilor cinema/jazz ar fi prezența acestuia în filmele sovietice (încă de la începutul anilor 1930, aşadar, în plin stalinism!), sau în ansamblul cinematografiei europene (ca să mă limitez doar la un exemplu, pianistul Jan Johansson - un fel de pendant suedez al lui Oschanitzky - a colaborat cu Ingmar Bergman). Istoricul de cinema şi jazzologul Slobodan Arandjelovic din Beograd a scris un asemenea studiu, pe care l-am tradus şi editat în câteva serii la rubrica *Jazz Context* a revistei *Steaua* spre finele deceniului trecut.

Eseul lui Mouellic depăşeşte limitele stricte ale temei propuse şi excelează tocmai în pasajele ce contribuie la amplificarea esteticii celor două arte, să zicem, prin developări reciproce. O detaliată analiză a filmului *Shadows* de John Cassavetes îl conduce pe autorul cărții la evaluări de profunzime asupra jazzului. Astfel, având de-a face cu o *muzică fizică,* „este dificil să ascultăm o înregistrare de jazz fără a ne imagina corpul muzicianului, fără a ne reprezenta exuberanța sa ritmică. «Un negru în mişcare este şi el artă neagră», afirmă comentariul la *Statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris. Marker, 1950-1953). Jazzul perpetuează o definiție a artei ca acord

Roland Szekely

între om şi lumea în care trăieşte." Ca sinteză a unui trecut african şi a unui viitor american, jazzul îşi asumă o postură de Ianus: „Secreție a unei civilizații obsedate de progres, acesta revendică, totuşi, cele mai importante calități africane ale sale (sunet şi ritm) ca singurele necesare existenței sale. Atunci nu mai este un simplu semn al unei nostalgii inerente a dezrădăcinării unui popor, ci devine un simptom al conflictului permanent între dorința de integrare şi respingere a unei dureroase aculturalități, conflict care stă în centrul filmului *Shadows.* Negrii au exprimat astfel o dublă necesitate indispensabilă supraviețuirii lor: să rămână oameni liberi şi să devină americani. Ei au reuşit turul de forță de a impune lumii o muzică ieşită aproape din nimic, impură în esența sa, şi de a fi făcut din ea simbolul modernității, afirmând-o, în acelaşi timp, ca o critică în act a acestei modernități." Pornind de la muzica lui Charles Mingus pentru sus-amintita peliculă, Gilles Mouellic extrapolează percutante intuiții estetice: „În momentul în care rutina şi obişnuințele au sclerozat cea mai mare parte a formațiilor vechi, muzicienii *bop* au inventat altceva, altă manieră de a cânta, care face din jazz o muzică imprevizibilă. Când convențiile păreau a fi instalate, a devenit vital să se redea dezordinii ce i se cuvenea. Muzicienii *bop* au făcut ca jazzul să evolueze către o polifonie instantanee care bulversează raportul muzicianului cu propria sa creație, privilegiind improvizația."

Închei cu încă un citat, demn de a vă suscita interesul pentru această carte, inconturnabilă în peisajul arid al bibliografiei jazzologice de limbă română. Vorbind despre aceeaşi fizicalitate a jazzului, Mouellic constată - pe bună dreptate - că „fotografiile muzicienilor de jazz fără instrumentul lor par a fi traversate de o idee de *amputare.* Nu este vorba despre o grefă, ci, mai degrabă, de *a face corp cu* şi publicitatea nu a ratat ocazia de a caricaturiza această frumoasă unitate, pentru a o transforma în imagine: *sax* a devenit *sex.* Actul de a cânta a devenit act sexual, cu acelaşi scop: ajungerea la orgasm, eliberare şi explozie a corpului. Nu s'ar putea merge mai departe într'o erotizare a muzicii. Transpirația lui Parker, lentul du-te-vino al corpului lui Coltrane, ciudata uimire a bateristului Elvin Jones: această neliniştitoare juisare *vizibilă* este semnul unei evidente euforii, apropiată câteodată de transă."

34 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

13. Eisenstein

Marius Şopterean

(Urmare din numărul trecut)

2 aprilie, 1904, Paris

Pe linia deschisă de cercetările unor Auguste Baron, Eugene Lacoste, Leon Gaumont sau ale lui Henri Joly, care îi vinde lui Georges Mendel (unul din pionierii filmului francez, regizor şi producător cunoscut în epocă) brevetul invenţiei sincronului, a unui dispozitiv care făcea posibil ca imaginea să se deruleze în paralel cu sunetul, Mendel, în această zi de 2 aprilie 1904, prezintă în faţa unui public numeros şi a unei prese generoase invenţia sa numită *Cinema-Grapho-Theatre*. Această invenţie făcea posibilă sincronizarea discului de gramofon cu viteza de derulare a peliculei. Desigur sonorul rezultat ca şi calitatea acestui sincron lăsau de dorit. Cu acest prilej, inventatorul anunţă că scopul acestei invenţii - adevărată revoluţie pentru cinematograf - este „ca cinematograful să dea iluzia completă a vieţii, să facă astfel încât să suprapună într-un sincron perfect gesturile şi cuvintele într-o manieră neatinsă până astăzi". Ne găsim - aşa cum am aflat din episoadele precedente - în plină epocă a *reconstituirilor cinematografice* indiferent că ele sunt realizate de Lumiere sau de Melies (ne referim la acel Melies de până la fantezia numită *Călătorie spre Lună*). Acum, prin afirmaţia explicită a lui Mendel, pentru întâia oară se vorbea de necesitatea ca sonorul să fie *lipit* de imagine tocmai pentru a se sugera iluzia completă şi perfectă a vieţii de zi cu zi. Încă cinematograful nu descoperise *ficţiunea cinematografică*. Se străduia să descopere şi să se recunoască în *imaginea realităţii*. Urma să se descopere şi să se perfecţioneze *sonorul* realităţii. Pentru ca mai târziu, mult mai târziu, să ridice la rang de artă sonorul numit în cinematograful contemporan *coloană sonoră*.

Aminteam în articolul trecut de ţeava pistolului care se ridică spre public în filmul lui Porter *The great train robbery*. Şi acest gest îl puneam în paralel cu ţeava cuirasatului Potemkin din filmul lui Eisenstein care se ridică, la rândul ei, într-un spectaculos detaliu ameninţându-ne deopotrivă pe noi spectatorii ca şi pe cei aflaţi pe cheiul portului Odesa. La Porter ca şi la Eisenstein - mai târziu - se va trage. În timp ce la Porter împuşcătura nu se aude, la Eisenstein sonorul şirului de obuze trase este pur şi simplu vizualizat. Din acest punct de vedere *sonorul* de la Potemkin *se aude* infinit mai bine şi mai adevărat, adevărat în sens artistic, decât se aude în revoluţionarul film a lui A. Crossland din 1927. La 21 de ani distanţă de invenţia lui Mendel *iluzia vieţii* se făcea la Eisenstein prin imagine şi nu prin sunet deşi, paradoxal, scopul amândurora era acela de a recrea realitatea, de a o vedea, a o simţi la adevărata ei dimensiune. *Cântăreţul de jazz*, pelicula unui totuşi obscur regizor pe nume A. Crossland, este primul film sonor al istoriei cinematografului, primul film sonor doar ca tehnică. Dar de aici încolo cinematografului îi va trebui încă mult timp să descopere legile ascunse ale artisticităţii sonorului aşa cum i-au trebuit 32 de ani de evoluţie a limbajului vizual cinematografic. Încă acest proces nu s-a terminat nici până astăzi susţine prestigioasa revistă americană *American cinemathographer*. Invenţiile în plan sonor le-au depăşit pe cele din plan vizual.

1905, 9 ianuarie, Petrograd

Felix Mesguich (cel despre care, spuneam în episodul trecut, a fost exilat din Rusia de către poliţia ţarului în urma prezentării unui film, la Sank Petersburg, film care *dezonora* uniforma armatei ruseşti) se întoarce totuşi în Rusia, de data aceasta sub ocrotirea companiei londoneze *Charles Urban Trading Company* (firmă de producţie de filme documentare a cărei deviză era „Vă aducem universul în faţa ochilor") şi filmează, în condiţii totale de insecuritate, începuturile revoluţiei ruseşti, evenimentele sângeroase care vor conţine şi revolta marinarilor de pe cuirasatul Potemkin. Această zi de 9 ianuarie va fi denumită şi *Duminica însângerată*. Documentele vizuale realizate de Mesguich, de o imensă valoare antropologică, însoţite de numeroase *reconstituiri*, cele mai multe făcute la Paris, vor fi vizionate 20 de ani mai târziu de Eisenstein pentru a sa *vastă reconstituire* numită *Crucişătorul Potemkin*. Prin Mesguich moda filmării evenimentelor sociale, politice, mondene prinde şi în Rusia.

1906, ianuarie, Paris

Serghei Mihailovici Eisenstein împlineşte opt ani. Părinţii îi pregătesc surpriza ca ziua lui de naştere să-l găsească la Paris. Aici vizitează mai multe muzee dintre care muzeul Grevin îi provoacă o puternică impresie. Şansa face ca în această perioadă galeriile acestui muzeu să adăpostească o colecţie de pictură aparţinând Renaşterii italiene (rod al unei expoziţii itinerante organizate de Muzeul Uffizi din Florenţa). Aici va vedea pentru prima dată pânze celebre semnate de Giotto, Ucello, Bellini, Leonardo Da Vinci (pictor de a cărui operă se va apropia cel mai mult), Botticelli, Tintoretto. Acum descoperă pentru prima oară cinematograful şi vizionează uluit, împreună cu părinţii, câteva *reconstituiri* marca operatorilor Lumiere. Este atât de impresionat încât la întoarcere în oraşul său Riga ştie ce are de făcut. Părinţii reuşesc să-i dea, în toţi aceşti ani ai copilăriei, o aleasă educaţie menţinându-l într-un turn de fildeş, departe de problemele reale şi grave prin care trecea Rusia în acei ani. Această spectaculoasă şi erudită inocenţă îl va feri pe Eisenstein de menghina istoriei doar pentru moment. Treizeci de ani mai târziu tăvălugul istoriei va năvăli cu toată furia peste viitorul creator şi a sa operă.

1908, 15 octombrie, Sankt Petersburg

Dicţionarele şi istoriile cinematografului spun că aceasta este data naşterii cinematografului rus. Acum se prezintă filmul de factură istorică *Stenka Razin*, realizat de V. Romachkov şi produs de A. Drankov. De aici încolo filmul de factură istorică, de reconstituire mai mult sau mai puţin fidelă a marilor momente din istoria rusă (mai târziu sovietică) va deveni o sursă certă de naştere a unor opere importante: *Crucişătorul Potemkin, Ivan cel Groaznic* (S.M. Eisenstein), *Balada soldatului, Al 41-lea* (Grigori Ciuhrai), *Zboară cocorii* (Mihail Kalatozov), *Copilăria lui Ivan* (Andrei Tarkovski), *Comisaral* (Alexandr Askoldov), *Du-te şi vezi* (Elem Klimov) etc., istoria devenind o constantă tematico-valorică a cinematografiei ruseşti.

1908, 31 decembrie, Paris

În prezenţa presei şi beneficiind de o uluitoare reclamă se deschide „cel mai mare studio de film din lume" purtând marca Leon Gaumont. Dorind să-l depăşească pe confratele său, Charles Pathe, Gaumont investeşte enorm şi ridică pe cei 10.000 de metri pătraţi o adevărată fortăreaţă a producţiei cinematografice. Pe acest teren aflat în extremitatea nordică a Parisului s-au construit studiouri de filmare, laboratoare de procesare a imaginii şi sunetului, apartamente pentru artişti, magazine. Pe aleile acestui adevărat oraş (model după care s-au inspirat arhitecţii americani atunci când au plănuit naşterea, în suburbiile oraşului Los Angeles, a studiourilor din Hollywood) vedetele şi regizorii erau conduşi către studiouri în automobile luxoase. Disciplina era punctul forte al managerului Gaumont iar cu toţii trebuiau să respecte cu sfinţenie programul (uneori epuizant) impus de acesta. Dirijorul întregului sector de producţie era nimeni altul decât Louis Feuillade ajutat de o echipă, celebră în epocă, de producători executivi, cum au fost: Romeo Bosetti, Etienne Arnaud, Leonce Perret şi Emille Cohl. Cu timpul cu toţii vor trece la regia de film înregistrând mari succese de public ca şi de critică. Practic naşterea acestui colos industrial (până în 1914 studiourile lui Gaumont vor fi cele mai mari din Europa) va pune în umbră, oarecum, compania lui Charles Pathe. Epoca de glorie a acestuia, întinsă între anii 1903 şi 1909, se apropia de sfârşit. Cel care a diversificat şi a dus cinematograful de tip *reconstituire* la apogeu şi l-a răspândit nu numai în Europa ci şi în Rusia, China sau America trebuia să se reprofileze. Pentru Pathe ideea de *film de artă* începea să prindă contur. Epoca *reconstituirilor* apunea. Pathe simţea asta. Iar *Gaumont* şi *Eclair* învaţă din greşelile şi succesele companiei *Pathe*. Un nou gen se năştea şi, odată cu el, cinematograful îşi afirma tot mai temeinic statutul de *artă*. De cea de-a şaptea artă.

Pentru Lumiere cinematograful fusese o invenţie tehnică. Melies preia invenţia, o duce în teatru şi o gândeşte într-o formulă de fantezie picturală. Porter, în America, descoperă mitul şi legenda. Ince se adăposteşte în istorie (cum o va face mai târziu şi Griffith). În Europa, Gaumont şi Pathe (coloşii paneuropeni) se reîntorc la *reconstituiri*. Apoi apelează la scenarişti. Ficţiunea reînvie dar este coborâtă în spaţiul realităţii. Departe de teatrul lui Melies. Dar şi de gusturile unui public de acum din ce în ce mai elevat. *Le Film D'Art* devine o necesitate. Un nou gen se naşte. Şi o dată cu el cinematograful îşi afirmă cu tot mai multă tărie vocaţia de *artistic*. Statutul de *artă*. De cea de-a şaptea artă. Eveniment, realitate, reconstituire, ficţiune, pictură. Un drum definitoriu care va marca creaţia eisensteiniană.

(Continuare în numărul următor)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 137 U

sumar

simpozion
Marianne Csakli
Literatura germană regională 2

editorial
Oana Pughineanu
Socrate şi Emma Bovary: plictiseala ca ironie 3

cartea
Grațian Cormoș
O tipologie empatică a jurnalului autobiografic 4

Alexandru Jurcan
Steagul alb al zilei peste mesteceni măcelăriți 4

Ioana Cistelecan
Exerciții ale autenticității 5

Răzvan Țuculescu
Un român în Africa 5

dezbatere
Ion Simuț
Literatura română contemporană, la o nouă lectură integrală 6

Laszlo Alexandru
Istoria hollywoodiană a literaturii române (II) 9

grafii
Mircea Muthu
Orizonturi sud-est europene 10

imprimatur
Ovidiu Pecican
Ecumenism literar 11

accent
Letiția Ilea
Filosofia şi religia despre fundamentele lumii contemporane 12

telecarnet
Gheorghe Grigurcu
Texte hibride 13

plictiseala... 14

Cătălin Vasile Bobb
Ceea ce nu te ucide, te plictisește de moarte 14

Aurel Bumbaş-Vorobiov
Eterna reîntoarcere a plictiselii 15

Silviu-Lucian Maier
Re/ Medii 16

proza
Claudiu Komartin
Păianjenul 18

poezie
Claudiu Komartin
Păianjenul 18

aduse de la chioşc
Cearta cu postmodernii 19

corespondențe
Ilie Rad
Scrisori din Sankt-Petersburg - Tamara Aleksandrovna Repina - o romanistă de excepție 20

remarci filosofice
Jean-Loup d'Autrecourt
Figurile filosofului 21

arhiva
Dan Damaschin
Epistolar Ştefan Aug. Doinaş 24

tradiții
Radu Ilarion-Munteanu
Muzeul Țăranului Român 25

tutun de pipă
Alexandru Vlad
Nervi 26

zapp-media
Adrian Țion
Brandingomania 26

teatru
Claudiu Groza
Zebra şi Emil „Michel" Cioran. Teatru de pe patru continente 27

Adrian Țion
De-a Caragiale 28

Radu Țuculescu
Bravos, ma chère... Gábor! 29

flash-meridian
Ing. Licu Stavri
Kenzaburo Oe şi bătrânețea 30

gulere, manşete, accesorii
Mihai Dragolea
Viața de după petarde, cu pahare pline-sparte şi pisicuța Fanfula 31

film
Ioan-Pavel Azap
Despre morți numai de bine 31

info art
Bogdan Iacob
Bienala cui? 32

muzica
Virgil Mihaiu
"...o fantomă ce bântuie istoria cinematografiei" 34

1001 de filme şi nopți
Marius Şopterean
13. Eisenstein 35

plastica
Bogdan Iacob
Dörte Eissfeldt - „Perfect Worlds" 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Dörte Eissfeldt - „Perfect Worlds"

Bogdan Iacob

Prima manifestare expozițională găzduită în 2006 de către Universitatea de Artă şi Design Cluj - Napoca este realizată în cadrul unei colaborări cu Centrul Cultural German din Cluj, care prezintă de această dată, sub egida IFA, expoziția de fotografie a artistei Dörte Eissfeldt.

Născută la Hamburg în 1950, aceasta se lansează într-o carieră artistică de fotograf şi de *filmmaker* în anii '70, carieră care atinge o proeminență semnificativă de vizibilitate în spațiul german spre jumătatea decadei ulterioare. Alternând perioadele de angajament didactic universitar (în prezent fiind profesor al Hochschule für bildende Künste din Braunschweig) cu cele de activitate artistică *freelance*, Eissfeldt devine o *persona* artistică european apreciată, ale cărei dovezi de recunoaştere includ participări expoziționale în galerii de prestigiu şi un remarcabil premiu Altona în 1987.

„Perfect Worlds", expoziția montată la Galeria Casa Matei şi deschisă publicului cu începere din 10 ianuarie, reprezintă o selecție de fotografii realizate în anii 1986 - 1987 şi este probabil cel mai cunoscut demers expozițional al artistei germane, beneficiind, anterior episodului clujean, de un traseu itinerant ce a inclus, printre altele, locații diverse ca Amsterdam, Bruxelles, Tokyo, Atena, Ankara, Copenhaga, Torino sau Seul. Majoritatea lucrărilor din „Perfect Worlds", ca de altfel mare parte din piesele fotografice realizate de către Dörte Eissfeldt, pot fi cel mai adecvat caracterizate cu termenul de construcții. Sunt asamblaje, colaje de elemente vizuale care caută să inducă paradoxul perceptiv, dar îl lasă de fiecare dată manifest şi inteligibil fără echivoc, în acest mod reuşind concomitent să îl augmenteze şi să îl transceadă. Această dialectică (ce implică diverse proceduri tehnice, joc de scale de obiect, suprapuneri şi juxtapuneri de imagini etc.) aminteşte, ca strategie vizuală şi conceptuală, de lucrările foto ale lui Vik Muniz. E de remarcat însă aici deosebirea cert particularizantă dată de faptul că miza lui Eissfeldt pare să fie mai degrabă senzualitatea unui vizual impregnat de subtil ponderate aluzii de factură romantică şi de trimiteri la fotografia anilor '20, decât „dezvrăjirea" ambiguu naivă a trucului, care îl caracterizează pe cunoscutul artist brazilian.

Dörte Eissfeldt nu se vrea şi nu se manifestă ca un fotograf care surprinde aspecte ale realului sau, mai exact, aparatul fotografic nu este la văzut ca având funcția vânării ocaziilor de a se lăsa surprins de datul vizibil imediat. Dimpotrivă, analiza, selecția şi elaborarea sunt mijloace de regie imagistică utilizate preponderent. Ele conduc la o percepere acută, aproape retoric exprimată, a potențialităților expresive pe care câmpul vizibilului le oferă. Imaginea finală, rezultatul tuturor operațiunilor de prelucrare semantică şi tehnică a „stocului imagistic" despre care vorbea la un moment dat artista, este cea care oferă investigației spectatorului surpriza. Iar aceasta din urmă contribuie la a face lucrarea savuros şi de multe ori tactil atrăgătoare.

Pavilionul ceh

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacție:* 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca. Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www. rodipet.ro.

Black Pantone 137 U